

SIMONE CRISTINA VÁLIO

**Embates na arena de papel: o *jogo* narrativo dos
contos de Rubem Fonseca**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), para obtenção do título de Doutora em Teoria e História Literária (Área de concentração: Literatura Brasileira).

Orientador: Prof^ª Dr^a. Vera Maria Chalmers

**CAMPINAS
2008**

V848e

Válio, Simone Cristina.

Embates na arena de papel : o jogo narrativo dos contos de Rubem Fonseca / Simone Cristina Válio. -- Campinas, SP : [s.n.], 2008.

Orientador : Vera Maria Chalmers.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Fonseca, Rubem, 1925- - Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira - Historia e crítica. 3. Contos brasileiros - Historia e crítica. 4. Personagens literários. 5. Relações de poder. 6. Conformismo. I. Chalmers, Vera Maria. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

BANCA EXAMINADORA:

Vera Maria Chalmers



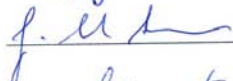
Ariovaldo José Vidal



Adilson José Gonçalves



Suzi Frankl Sperber



Alexandre Soares Carneiro



Vilma Sant'Anna Áreas



Cleusa Rios Pinheiros Passos



Joaquim Alves de Aguiar



IEL/UNICAMP

2008

Ao Pedro, meu amor a um só tempo novo e maduro...
A minha família (queridos pai, mãe e mano Marcos).
À Kikhuia, companheira fêlina inesquecível que se fôï, mas continua
viva na memória e no coração...

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Dra. Vera Maria Chalmers, por me ajudar, com muita paciência, compreensão e liberdade, a realizar o presente trabalho.

Aos professores que aceitaram integrar a banca do exame de qualificação e a da defesa de doutorado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

À Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela bolsa concedida durante quarenta e oito meses.

À Universidade Estadual Paulista (Unesp), em que fiz a graduação.

Àqueles a quem esta tese é dedicada.

À Fernanda e ao José Antônio, cuja ajuda nos momentos difíceis foi fundamental.

Aos funcionários, colegas professores e aos alunos Andressa, Andrey, Cleiton, Matheus, Kednna, Lucas, Gabriele, Wesley, Larissa e Naedja, da EMEF “República do Panamá”, em Cajamar (SP), pelo apoio e a compreensão no período de finalização da tese.

A Layla, Dofaro, Lazinha e Susy, meus atuais companheiros felinos.

Àqueles cujos nomes não prefiro não citar, para a memória não cometer injustiças, e que, talvez sem mesmo o saber, contribuíram de maneira valiosa para a realização deste trabalho.

*Livre-se de sua vidinha? O escritor não pode livrar-se da sua vida.
Escrever é começar. Tenho, agora, o começo, tenho o meio e o fim.*

Rubem Fonseca

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de investigar como a questão da “sujeição” ou “conformismo” na caracterização das personagens dos contos de Rubem Fonseca se articula com a lógica interna da ficção curta do autor. De acordo com a hipótese inicial, as personagens das narrativas mais recentes do autor apresentariam uma visão acerca do mundo (e de sua própria condição existencial) mais desencantada, aparentemente “conformista”, em relação às personagens dos contos mais antigos (os anteriores a **Romance negro e outras histórias**, de 1992). Em vista da grande quantidade de obras, delimitou-se o estudo a dez narrativas, pertencentes às diferentes “fases” da ficção curta do autor. A análise desses contos se inspirou na meticulosa análise textual de Roland Barthes e se fundamentou principalmente nas idéias de Foucault a respeito das relações de poder. O trabalho, por fim, permitiu observar que as personagens de Rubem Fonseca, em particular as dos contos mais recentes, caracterizam-se principalmente pela ambigüidade, o que torna problemático caracterizá-las em termos de “conformismo” ou “inconformismo”. Essas noções, enfim, afiguram-se relativas e questionáveis ante a ambivalência das personagens e do modo de narrar de Rubem Fonseca.

PALAVRAS-CHAVE: Rubem Fonseca, literatura brasileira contemporânea, conto, personagem, conformismo, sujeição, relações de poder.

ABSTRACT

This work has the purpose of investigating how the subject of “conformity” or “subjection” in the characters' characterization in Rubem Fonseca's short stories articulates with the internal logic of the author's short fiction. According to the initial hypothesis, the characters of the author's most recent narratives present a view concerning the world (and their own existential condition) more disenchanted, seemingly "conformist", when compared with the characters of the earlier stories (those previous to **Romance Negro e outras histórias**, published in 1992). In view of the great amount of works, the present study was delimited to ten narratives, belonging to the different "phases" of the author's fiction. The analysis of those stories was inspired by Roland Barthes's meticulous textual analysis and it was based mainly in the ideas of Foucault regarding the power relationships. This work, finally, enabled us to observe that Rubem Fonseca's characters, particularly in his most recent short stories, are characterized mainly by ambiguity, which makes their characterization in terms of “conformity” or “unconformity” problematical. These notions, therefore, seem relative and questionable in the face of the characters' ambivalence and of Rubem Fonseca's way of narrating.

KEY-WORDS: Rubem Fonseca, contemporary Brazilian literature, short story, character, conformity, subjection, power relationships.

SUMÁRIO

1 Introdução	1
2 Um conformista é um conformista, é um conformista?	9
2.1 Um conformista inconformista ou um inconformista conformista?	9
2.1.1 A sociedade “ <i>inconfrommista</i> ” do Dr. Fonseca	20
2.2 <i>Rigor vitae</i>	22
2.3 “Vida, vida; nove fora, zero”	32
2.3.1 A <i>Teoria dos Jogos do Poder, na Prática</i>	44
3 A educação pela violência: formação de um narrador-protagonista	49
3.1 Os sonhos são feitos de vinil	49
3.2 O céu é dos assassinos e suicidas ricos; o inferno, dos “fodidos”	65
3.3 Anjo em guarda	86
4 Ricos <i>versus</i> “fodidos”: o encontro e o confronto	101
4.1 O cobrador, o poeta e a bailarina terrorista	101
4.2 A arte da guerra, segundo um “fodido”	144
5 O escritor: mãos sujas de tinta e sangue	165
5.1 Profissão/confissão: escritor	165
5.2 A metamorfose em escritor: começar é (ex)terminar	189
6 Considerações finais	211
7 Referências	217
8 Bibliografia	221

1 Introdução

Rubem Fonseca, cuja obra acompanhamos desde a época da graduação em Letras, é um escritor feroz e permanentemente inquieto. Aclamado pela crítica principalmente como contista e sucesso de público principalmente por seus romances, sua longa trajetória vem sendo marcada por fases que alternam a preferência pela publicação de contos e a predileção pela escritura de romances, dos quais grande parte é classificada como “policial” — gênero cujo início no Brasil, a propósito, é atribuído pela crítica a Fonseca. Desde sua estréia, em 1963 (**Os prisioneiros**), até 1979 (**O Cobrador**), permaneceu quase que exclusivamente como contista (a exceção é o romance **O Caso Morel**, de 1973). Sua fase de romancista iniciou-se propriamente em 1983, com **A grande arte** (a que se seguiram **Bufo & Spallanzani**, de 1986, e **Vastas emoções e pensamentos imperfeitos**, de 1988), perdurando até 1990 (**Agosto**). A partir de 1992, com **Romance negro e outras histórias**, oscilou principalmente entre o lançamento de livros de contos e a publicação de novelas. O autor parecia, assim, voltado predominantemente para a narrativa curta.¹ No entanto, os dois livros que sucederam a coleção de contos **Pequenas criaturas** (2002) — **Diário de um fescenino** (2003) e **Mandrake: a Bíblia e a bengala** (2005) — pertencem ao gênero romanesco, o que poderia indicar nova “reviravolta” na produção do escritor. Eis que surgem, porém, um em seguida do outro, o volume de contos **Ela e outras mulheres** (2006) e a coletânea intitulada **O romance morreu** (2007), composta de textos originalmente constantes da seção *Lado B – Pensamentos Imperfeitos* do *site* dedicado a Fonseca.² No subtítulo desse que até agora é o livro mais recente do autor, os referidos

¹ A despeito da publicação de dois romances, esse é o gênero que prevaleceu na fase em questão: após o já mencionado **Romance negro...**, vieram à luz **O selvagem da ópera** (romance – 1994), **O buraco na parede** (contos – 1995), **Histórias de amor** (contos – 1997), **E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto** (novela – 1997), **A confraria dos espadas** (contos – 1998), **O doente Molière** (romance – 2000), **Secreções, excreções e desatinos** (contos – 2001) e **Pequenas criaturas** (contos – 2002).

² Para a alegria dos fãs e pesquisadores da obra de Rubem Fonseca, a produtora cinematográfica nacional Conspiração Filmes (que atuou, com a norte-americana Warner, na adaptação de **Bufo & Spallanzani**) criou, em dezembro de 2002, o **Portal Literal** (<http://portalliteral.terra.com.br>). Votado à literatura, o portal abriga um *site* dedicado especialmente ao autor aqui em questão, além dos de Ferreira Gullar, Lygia Fagundes Telles, Luís Fernando Veríssimo e Zuenir Ventura — “cinco importantes nomes da literatura brasileira” (Cf. SEREZA, 2002, p. D2). Afora uma seção biobibliográfica (*Bio/Biblio*) que oferece até transcrições de textos críticos publicados antes em livros ou periódicos, o *site* de Fonseca traz, integralmente ou em parte, roteiros cinematográficos escritos pelo autor (seção *Baú*); textos inéditos sobre assuntos caros ao escritor, como charutos, cinema e livros (seção *Lado B – Pensamentos Imperfeitos*) e até ensaios fotográficos de seu filho e

textos aparecem sob a denominação de “crônicas” — que, assim como as “novelas” de uma de suas precedentes fases, nunca dantes haviam sido perpetradas por Fonseca... Versatilidade, crise ou a costumeira inquietação? Seja como for, os contos publicados a partir de 1992 — que já perfazem um número suficiente para uma análise mais detida, como este trabalho de doutorado —, apesar de terem sido alvo de várias acusações de esgotamento e repetição por parte da crítica, parecem mostrar ao leitor um Fonseca um tanto diferente do habitual na maneira de narrar e no modo de caracterizar suas personagens — aspectos que não passaram despercebidos ao olhar de alguns críticos.³

Uma das impressões que o leitor pode ter, ao observar a caracterização das personagens ao longo da obra de Rubem Fonseca, é a de que esses seres ficcionais foram tornando-se — notadamente a partir do livro que marca a volta do escritor ao conto, **Romance negro e outras histórias** (1992) — mais resignados, desencantados e/ou “conformistas” com relação a sua situação socioeconômica ou simplesmente existencial. De fato, certo desencanto e acomodação parecem ser traços marcantes das criaturas que povoam os contos mais recentes do prosador mineiro desde seu retorno ao gênero da narrativa curta. Isso nos parece intrigante fundamentalmente por duas razões. Em primeiro lugar, porque sobressaíram na obra de Fonseca, em sua fase inicial, personagens revoltadas, desviantes e talvez mesmo *inconformistas* sob vários aspectos. Em segundo, porque já há várias décadas se verificam atitudes e comportamentos tidos como *conformistas* na sociedade, tanto no Brasil quanto no mundo. Não obstante a transgressão e a dissensão pareçam mais raras nos dias atuais; embora tudo o que é aparentemente inovador pareça hoje, mais do que nunca, ser rapidamente assimilado e transformado em novos padrões de conduta e pensamento, há várias décadas o conformismo e a uniformização de opiniões e comportamentos têm sido identificados e, com frequência, considerados um problema. Ora, Rubem Fonseca, desde o início, optou por dirigir seu olhar esquadrinhador predominantemente para a sociedade brasileira (em especial, a carioca) de seu tempo: capitalista, urbana, brutalizada pela exploração econômica, fendida por extremos de pobreza e riqueza, constantemente transformada por inovações tecnológicas e abalada por crises políticas e econômicas. Por conseguinte, suas personagens não poderiam deixar de corresponder à lógica de funcionamento de uma sociedade assim configurada. Consideramos, entretanto, arriscado afirmar que

diretor de cinema José Henrique Fonseca inspirados na obra do pai (seção *Nas ruas*). A propósito, dados sobre as adaptações da obra de Fonseca para o cinema, a televisão e o teatro se encontram na subseção *Adaptações etc.*, disponível no referido site.

³ Ariovaldo José Vidal (1992) e Deonísio da Silva (2002), por exemplo, notam essas mudanças em **Romance Negro** (1992) e **Pequenas criaturas** (2002), respectivamente.

as personagens de Rubem Fonseca simplesmente refletem a sociedade enfocada pelo escritor e que talvez sejam atualmente por ele caracterizadas como mais resignadas ou “conformistas” *porque* o conformismo e a acomodação parecem ter-se agravado com o fim do milênio. Antes de corresponderem à lógica da sociedade brasileira tal como ela vem se afigurando ao escritor, as personagens criadas por ele obedecem à lógica interna de sua obra, instaurada pelo ponto de vista adotado, ponto de vista esse que espelha grande parte da visão do mundo do escritor (embora não se possa equiparar a pessoa real deste último ao ente ficcional que dá voz a narradores e personagens, e que cria ambientações e incidentes). Por essas razões, não tencionamos aqui determinar meramente se (e por quê) as personagens criadas ultimamente por Fonseca são mais *conformistas*, submissas ou acomodadas — embora esse aspecto nos tenha chamado a atenção e de fato ensaiemos um exame da questão. Tencionamos, sim, é deslindar a lógica interna da obra de Rubem Fonseca que vem regendo essa possível nova caracterização.

A fim de capturar o que denominamos de “lógica interna” da obra de Rubem Fonseca, decidimos mergulhar no universo das personagens do escritor por meio da análise minuciosa de alguns contos, buscando contrapor a produção anterior a **Romance Negro...** às narrativas curtas publicadas a partir desse livro. Optamos por um “recorte” em vez de uma visão “panorâmica” da obra de Fonseca não só pela grande quantidade de textos, mas também por considerarmos que só uma leitura meticulosa, “vertical”, de cada conto escolhido permitiria observar com mais profundidade os aspectos mais relevantes da escrita do autor e o movimento interno que a governa. As análises procuram, na medida do possível, seguir a ordem de publicação desde **Romance Negro...** até **Pequenas criaturas** e investigar de que forma a questão do conformismo como possível traço caracterizador das personagens mais recentes do autor se articula com a lógica interna dos contos.

Respondendo antecipadamente à pergunta que se fará o leitor deste trabalho a respeito do motivo pelo qual as análises aqui feitas dos contos de Rubem Fonseca são tão esmiuçadoras, quase exaustivas (na acepção de “cansativas” até), diríamos, em primeiro lugar, que foram inspiradas pela análise textual realizada por Roland Barthes (1977) do conto *A verdade sobre o caso do sr. Valdemar*, de Edgar Allan Poe (autor com o qual, aliás, Fonseca freqüentemente dialoga). A *verdade*, se nos permitem o jogo de palavras, é que a abordagem empreendida por Barthes simplesmente nos fascinou, pelas surpreendentes e agudas iluminações a respeito do conto de Poe que dela prorrompiam, e isso nos levou a tentar algo parecido com as narrativas de Fonseca. Ousamos dizer

que nos apercebemos depois, relendo uma das entrevistas de Barthes que constam de **O grão da voz**, de que estávamos empreendendo, não obstante intuitiva e inconscientemente, se assim se pode dizer, *ensaios* a respeito da ficção de Fonseca, *ensaios* segundo a acepção apresentada por Barthes (1982) na entrevista concedida a Raymond Bellour e incluída em **O grão da voz** — isto é, como *experiência* de uma linguagem sobre um texto. Permitam-nos transcrever a passagem em questão:

[...] se, em geral, não gosto muito desta palavra “ensaio” aplicada ao trabalho crítico (o ensaio aparece então como uma forma falsamente prudente de fazer ciência), posso aceitar a palavra se a entendermos como “fazer a experiência” de uma linguagem sobre um objecto, um texto: experimenta-se uma linguagem como se experimenta roupa; quanto melhor estiver, isto é, quanto mais longe isso for, mais feliz se é. [...] (BARTHES, 1982, p. 80).

Dissemos que resolvemos tentar “algo parecido” com os contos de Rubem Fonseca, porque não nos parece nem um pouco apropriado aplicar um “método” a um “objeto” tão rico e complexo como um texto literário, acomodando-o, *conformando*-o a um determinado procedimento de análise, a uma “fôrma” analítica em suma. Assim procedendo, mais uma vez nos vimos indo ao encontro das convicções de Barthes. Com efeito, na mencionada entrevista, ele expressa o desejo de que seu trabalho não seja tomado como “um modelo científico susceptível de ser aplicado a outros textos” (Cf. BARTHES, 1982, p. 84). Mas o formidável (para nós, pelo menos) é que nossa abordagem inspirada em Barthes veio ao encontro de uma questão fundamental: ela se revelou, a nosso ver, mais que conveniente — perfeita — para a análise do universo ficcional que caracteriza Rubem Fonseca: povoado por indivíduos “mínimos”, diminuídos em sua identidade pela urbe agigantada, reduzidos quase que a meros corpos, relegados quase sempre às entrevias da malha social, mas ainda assim capazes às vezes de sobressair em meio às outras *pequenas criaturas* urbanas por suas significativas peculiaridades. Dessa maneira, nossas análises, guiadas pela de Barthes em *Análise textual de um conto de Edgar Poe*, acabaram por tentar constituírem-se em “micro-análise[s], paciente[s], progressiva[s], mas não exaustiva[s]”; por ensaiar um “comentário processual”, “passo a passo” dos contos de Fonseca (Cf. BARTHES, 1982, p. 72-73). Pode-se objetar que a escrita do autor aqui enfocado não é “clássica”, como deve ser a dos textos aos quais, na opinião de Barthes (1982, p. 73-74), convém a análise que ele empreende. Pensamos, entretanto, que a prosa de Rubem Fonseca pode ser considerada “clássica” na medida em que é “legível”, “irreversível”, tal como os textos “clássicos”, conforme os entende Barthes. Conquanto Fonseca seja considerado um escritor

“moderno”, ou “pós-moderno” (não só pelas inovações por ele introduzidas na forma de narrar da literatura brasileira, mas também pelo fato mesmo de ser um dos autores representantes da prosa nacional mais recente), seu modo de narrar suscita no leitor a cogitação de uma pluralidade de significações, uma multiplicidade de “sentidos associados” e “conotações” que aproxima sua escrita da dos textos reputados como “clássicos” por Barthes (1982, p. 73). Assim, embora constantemente confunda seus leitores quanto aos “significados” de suas narrativas, Fonseca produz uma escrita que pode ser “lida”, “percorrida” e “roída” pelos leitores, tal como os textos “clássicos” no entender de Barthes (1982, p. 73-74).

De qualquer forma, ainda que Fonseca não seja “clássico”, relembremos ao leitor que não tomamos a abordagem de Barthes — com o aval deste mesmo, conforme já observamos — como um modelo que se deve seguir rigorosamente. Assim, julgamos que a questão a respeito do caráter “clássico” ou não da escrita de Rubem Fonseca não invalida nossos “ensaios” sobre os contos desse autor. Ainda por não nos servirmos do tipo de análise empreendido por Barthes como modelo que deve ser aplicado, muito menos aplicado rigorosamente, não seccionamos os contos de Fonseca em “lexias”, como o faz o semiólogo francês. Percorremos, sim, os textos, de maneira a segui-los como eles próprios seguem a si próprios, lentamente, quase sempre do título à última frase, mas os fazemos sem a preocupação de dividi-los nos segmentos propostos por Barthes (1982, p. 74). De maneira geral, detemo-nos no exame dos parágrafos (que, de certo modo, acabam orientando a leitura) e procuramos analisá-los como se fosse a primeira vez que os estamos lendo, embora tenhamos sempre em mente que já conhecemos o texto todo e apontemos para esse fato e suas implicações, toda vez que nos pareça pertinente. Finalmente, de maneira semelhante à que ocorre na abordagem de Barthes (1982, p. 74), as “intervenções teóricas” acabam por resultar do próprio comentário dos textos cuja travessia levamos a efeito.

Tais intervenções teóricas, motivadas por nossa passagem pelas — como diria Barthes (1977, p. 240) — “avenidas de sentido” que iam sendo abertas pelas análises dos contos de Fonseca, remetem quase sempre ao pensamento de Michel Foucault, que concebe uma forma de poder (ou melhor, de relações de poder) que torna os indivíduos *sujeitos* tanto no sentido de marcados, categorizados, por uma “individualidade” que muitas vezes lhes é alheia, quanto no sentido de *sujeitos*, subjugados, a algo ou a alguém (Cf. FOUCAULT, 1995, p. 235). Em outras palavras, a forma de poder concebida por Foucault, por sua própria lógica, exige dos indivíduos a sujeição, o

“conformismo” (que foi o “disparador” deste estudo), a uniformização, a “normalização”. Entretanto, segundo nos ensina Foucault (1995, p. 248), onde há relação de poder há resistência — à sujeição, ao conformismo, à uniformização, à normalização —, ou seja, indivíduos que acabam marginalizados, excluídos, por se oporem de alguma forma a essa forma de poder, isto é, por não quererem ou por não conseguirem adaptar-se às exigências dessa mesma forma de poder. Esses os indivíduos que parecem predominar no universo ficcional de Rubem Fonseca: marginalizados e transgressores, seja por vontade própria ou por incapacidade de ajustamento.

Porém, o mais significativo é que na ficção de Fonseca as relações entre as personagens evocam o funcionamento das relações de poder tal como as concebeu Foucault (1995, p. 240 e ss.): articulando-se umas às outras, formando uma rede com as relações de produção e de comunicação; atuantes no embate cotidiano entre os indivíduos, os quais agem uns sobre os outros (exercem ações sobre as ações dos outros), *governando*-se mutuamente, isto é, dirigindo as condutas de uns e outros, para isso fazendo uso de *estratégias*, como num jogo ou numa batalha. Essas estratégias podem tanto ser a violência quanto a obtenção tácita de consentimento; a disciplina sobre o corpo quanto a “liberação” deste. De qualquer forma, sempre provocam *efeitos de poder* — submissão (“conformismo”) ou resistência —, efeitos esses que, por sua vez, transparecem e inscrevem-se nos corpos dos indivíduos, ou seja, em sua aparência física, na maneira com que se relacionam com o próprio corpo, especialmente em relação à sexualidade. Ora, Rubem Fonseca já foi apontado como “o grande prosador do corpo em nossa literatura” (SANTIAGO, 1982, p. 61 apud VIDAL, 2000, p. 15) e, de fato, o corpo humano, talvez mais do que os indivíduos que o possuem, faz-se onipresente nas páginas do autor aqui enfocado: o corpo com seus fluidos e secreções; o corpo em ação, seja na cópula, seja no crime; o corpo belo e o corpo desfigurado ou grotesco. Recordemos, só a título de exemplo, as prostitutas, os halterofilistas, os criminosos cheios de cicatrizes, os policiais achacados, os “sátiros”, as “ninfômanas”, as belas mulheres, os corcundas e anões que integram o *habitat* criado por Fonseca...

Quanto à estruturação, o presente trabalho se acha dividido em capítulos compostos pelas mencionadas análises dos contos que selecionamos para esse fim. No primeiro, figuram: a análise de *O conformista incorrigível* (**Os prisioneiros** – 1963), em que a questão do “conformismo” é tematizada explicitamente, quase que “metalingüisticamente”; a análise de *Curriculum vitae* (**Os prisioneiros** – 1963), no qual o conformismo é abordado de maneira perceptível, mas não tão

explícita; e a análise do mais recente *Soma zero* (**Pequenas criaturas** – 2002), em que ressurge a situação narrativa construída em *Curriculum vitae*: um casal em interação (principalmente verbal), dentro de um quarto. O segundo capítulo é constituído das análises de três contos publicados em diferentes épocas e protagonizados por uma mesma personagem narradora que parece evoluir de uma ingenuidade esperançosa a um cinismo “conformista”: *A matéria do sonho* (**Lúcia McCartney** – 1967), *O livro de panegíricos* (**Romance negro** – 1992) e *O anjo da guarda* (**Histórias de amor** – 1997). “Variações” sobre um mesmo “tema”, essas histórias mostram o narrador-protagonista incumbido de cuidar de uma personagem mais velha. Já do terceiro capítulo constam as análises de *O Cobrador* (**O Cobrador** – 1979) e *Ganhar o jogo* (**Pequenas criaturas** – 2002), em que sobressai a atitude (conformista?, não-conformista?) dos despossuídos ante o mundo dos ricos, a cuja abastança as personagens centrais não têm acesso. Com respeito ao quarto capítulo, abrange as análises de *Intestino grosso* (**Feliz Ano Novo** – 1975) e *Começo* (**Pequenas criaturas** – 2002), a fim de que se examine o posicionamento (transgressor?, subserviente?) do personagem-escritor, pois o ofício do ficcionista é frequentemente problematizado por Fonseca. (Afinal, todo escritor é, antes de tudo, um indivíduo que, como os demais, se relaciona com outros, embora essa relação se estabeleça, na maioria das vezes, de uma maneira particular, isto é, por intermédio de sua escrita, com os leitores, aos quais forçosamente oferece sua visão de mundo, imanente a toda prática discursiva). Finalmente, as *Considerações Finais* buscam concatenar e sintetizar as reflexões propiciadas pelas análises realizadas.

Nossa hipótese, enfim, é a de que o chamado *conformismo* é uma questão que desde o início interessou a Rubem Fonseca e percorre toda a sua obra, manifestando-se principalmente na caracterização das personagens e na escolha do foco narrativo, não obstante se vá tornando paulatinamente menos explícita e imbricada em outros problemas. Entretanto, como já procuramos evidenciar, resvalaríamos num esquematismo estéril se nos preocupássemos simplesmente em investigar se (e por quê) as personagens do autor foram tornando-se ou não mais ou menos resignadas ou “conformistas” no decorrer de sua obra. Assim, por meio de uma análise minuciosa de alguns contos do escritor, intentamos apreender a lógica interna que dirige a ficção de Fonseca e a maneira pela qual essa questão do “conformismo” se constrói no interior dessa lógica. Esperamos que nosso trabalho, ainda que passível de contestação, contribua para um melhor entendimento da produção de contos desse autor, para nós tão instigante, que é Rubem Fonseca.

2 Um conformista é um conformista, é um conformista?⁴

2.1 Um conformista inconformista ou um inconformista conformista?

Embora pareça um traço mais perceptível nas criaturas que povoam os contos mais recentes de Rubem Fonseca, o chamado “conformismo” surge já na obra de estréia do escritor, a coleção de contos **Os prisioneiros** (1963), em que a questão se evidencia não apenas por ser observável na caracterização das personagens, mas também por ser o tema de uma das narrativas. Estamos referindo-nos a *O conformista incorrigível*, cujo título e desenvolvimento indicam o interesse de Rubem pela temática.

Semelhante, na forma, a uma peça teatral ou a um roteiro cinematográfico, *O conformista incorrigível* tem como personagens o psicólogo social Dr. Levy, o psicanalista Dr. Prom e a psicotécnica Dra. Kreuzer, além de Amadeu, cujo persistente conformismo tentam inutilmente corrigir. O cenário é uma sala onde há retratos do psicanalista alemão Erich Fromm e do escritor norte-americano Norman Mailer, os “gurus” da extravagante equipe profissional criada por Fonseca. A situação imaginada pelo escritor também é insólita: a submissão de Amadeu é que é vista como perigosa e nociva à sociedade, não a rebeldia e a insubordinação, como costuma acontecer. A mencionada narrativa curta, por meio da inversão de uma situação que poderia acontecer na realidade, parece satirizar as críticas de Fromm e Mailer à atitude conformista que caracterizaria a sociedade moderna. Também para os Drs. Prom, Levy e Kreuzer, do mencionado conto, o conformismo é deletério, mas por representar uma ameaça à nova sociedade “inconformista” (e, por isso, “mentalmente sadia”) que se teria instalado numa época e num lugar que o autor não especifica.

Antes de nos determos na análise de *O conformista incorrigível*, julgamos interessante chamar a atenção para a época em que o conto deve ter sido concebido e escrito. Como já indicamos, o volume em que aparece foi publicado em 1963, ou seja, na década seguinte à que, conforme Wanderley Codo (1997, p.10), assistiu ao início das sistematizações no âmbito da Psicologia Social, “dentro de duas tendências predominantes”:

⁴ Aqui nos permitimos fazer uma paráfrase do famoso verso “Uma rosa é uma rosa é uma rosa”, que faz parte do poema *Sacred Emily*, escrito por Gertrude Stein em 1913 e publicado em 1922, no livro **Geography and Plays**.

[...] uma, na tradição pragmática dos Estados Unidos, visando alterar e/ou criar atitudes, interferir nas relações grupais para harmonizá-las e assim garantir a produtividade do grupo — é uma atuação que se caracteriza pela euforia de uma intervenção que minimizaria conflitos, tomando os homens “felizes” reconstrutores da humanidade que acabava de sair da destruição de uma II Guerra Mundial. A outra tendência, que também procura conhecimentos que evitem novas catástrofes mundiais, segue a tradição filosófica européia, com raízes na fenomenologia, buscando modelos totalizantes, como Lewin e sua teoria de Campo.(CODO, 1997, p.10).

Codo (1997, p.10) revela que a “euforia” reinante naquele “ramo científico denominado Psicologia Social” teve duração relativamente curta, pois sua validade começa a ser posta em dúvida em meados dos anos 1960, época em que

[...] as análises críticas apontavam para uma “crise” do conhecimento psicossocial que não conseguia intervir nem explicar, muito menos prever comportamentos sociais. As réplicas de pesquisas e experimentos não permitiram formular leis, os estudos interculturais apontavam para uma complexidade de variáveis que desafiavam os pesquisadores e estatísticos — é o retorno às análises fatoriais e novas técnicas de análise de multivariância, que afirmam sobre relações existentes, mas nada em termos de “como” e “por quê”. (CODO, 1997, 10-11).

De fato, se atentarmos para as datas e as características dos experimentos relativos ao conformismo,⁵ veremos que coincidem com os subsídios fornecidos por Codo. É também uma informação apresentada por esse autor que proporciona o conhecimento de alguns aspectos da Psicologia Social nas nações ditas “em desenvolvimento” ou “subdesenvolvidas” da América:

Na América Latina, Terceiro Mundo, dependente econômica e culturalmente, a Psicologia Social oscila entre o pragmatismo norte-americano e a visão abrangente de um homem que só era compreendido filosoficamente ou sociologicamente — ou seja, um homem abstrato. Os congressos interamericanos de Psicologia são excelentes termômetros dessa oscilação [...] (CODO, 1997, p.11).

⁵ Entre esses experimentos, sobressaem o realizado por Solomon Asch na década de 1950 e o empreendido por Stanley Milgram nos anos 1960. Na clássica experiência de Asch, sujeitos “ingênuos” e um grupo conivente com o experimentador tinham simplesmente que comparar comprimentos de linhas; embora os cúmplices fizessem afirmações absurdas, aproximadamente um terço dos sujeitos os acompanhava no erro, a despeito do que percebiam seus olhos! Já o teste realizado por Milgram — norte-americano assim como Asch — tornou-se, ao mesmo tempo, célebre e polêmico, pois “transformou em torturadores pessoas de várias profissões, inclusive de natureza humanitária” (BOSI, 2003, p.129). No experimento de Milgram, conforme descreve Bosi (2003), um sujeito (cúmplice do cientista) deveria receber choques cada vez mais fortes a cada erro que cometia; na verdade, não se aplicou nenhuma descarga elétrica, mas esse dado era desconhecido dos participantes “ingênuos”, dos quais 62% surpreendentemente prosseguiram até a máxima voltagem.

Se, de novo, atentarmos para as datas de alguns dos experimentos mais famosos sobre conformismo e também para alguns elementos da biografia de Rubem Fonseca, é possível fazer algumas suposições que podem iluminar aspectos de *O conformista incorrigível*.

De acordo com Mario Cesar Carvalho (1995, p.10-11), numa reportagem especial da **Folha de S. Paulo** sobre Rubem Fonseca — que ingressou no curso de comissário de polícia depois de seu insucesso como advogado: “[...] Desde a Escola de Polícia, ele já se interessava mais pelos aspectos psicológicos que movimentam a engrenagem de um crime do que pelo cipoal jurídico ou o trabalho pesado das ruas”. Na mesma matéria, um colega de Fonseca, Mário César Silva, conta: “Ele era um excelente aluno de psicopatologia. Tinha uma tendência de pesquisar o comportamento dos personagens” (CARVALHO, 1995, p.11). Essa qualidade é reiterada pelo autor da mencionada reportagem:

Rubem Fonseca era bom exatamente na matéria que mais gostava [*sic*] na Escola de Polícia — psicologia. E isso bastava para as exigências da época, segundo Silva: “Éramos mais juízes de paz, apartadores de briga, do que autoridades policiais. Zé Rubem via, debaixo das definições legais, as tragédias humanas e conseguia resolvê-las. Nesse aspecto, ele era admirável”. (CARVALHO, 1995, p.11).

Ainda segundo o articulista da **Folha...**, foi a excelência de Rubem Fonseca na Escola de Polícia que o colocou entre “os dez policiais cariocas escolhidos para estudar nos Estados Unidos. Entre setembro de 1953 e março de 1954, aprendia de dia com policiais norte-americanos e à noite fazia administração de empresas na New York University” (CARVALHO, 1995, p.11). Na opinião de um outro colega de Fonseca, Edgard Delgado, a “estada nos EUA funcionou mais como pregação do ‘american way of life’ [*sic*] do que para aperfeiçoamento policial” (CARVALHO, 1995, p.11).

Assim, é provável que Rubem, em razão de seu interesse pela psicologia e da oportunidade de passar uma temporada de estudos nos Estados Unidos, tenha entrado em contato com algumas das idéias sobre o conformismo que circulavam na época. O que parece certo, de qualquer maneira, é que Fonseca tenha lido **Psicanálise da sociedade contemporânea** (*The sane society* -1955), de Erich Fromm — que, aliás, foi para os EUA em 1934, fugindo do regime nazista, e se tornou mais tarde cidadão americano (Cf. ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 284). Afinal, desde a indicação do ambiente, feita entre parênteses logo após o título — “(A SOCIEDADE MENTALMENTE SADIA DO GRANDE FROMM)” (FONSECA, 1989, p. 33) —, o conto em questão está cheio de referências explícitas a essa obra do psicanalista alemão. Uma segunda alusão,

feita especificamente a seu autor, já apontamos anteriormente: a presença de um retrato de Fromm na parede da sala onde estão reunidas as personagens do conto.

A verdade é que todas as referências ao psicanalista e a sua mencionada obra são feitas de maneira satírica — o que sugere ceticismo da parte de Fonseca em relação às idéias de Fromm. Conforme já dissemos, a personagem do psicanalista chama-se dr. Prom, quase homônimo de “Fromm” — ou seja, uma brincadeira com o sobrenome do teórico alemão. E vários termos e expressões empregados pelas personagens são conceitos-chave do citado livro de Erich Fromm, principalmente de um dos itens que compõem o quinto capítulo (“O Homem na Sociedade Capitalista”) e que se intitula *Autoridade Anônima – Conformidade*. Por exemplo: “Cooperação” — solicitada mais de uma vez pelo dr. Levy ao “conformista” Amadeu — pode não ser propriamente uma palavra-chave, mas o comportamento cooperativo, pelo que se depreende do que escreve Fromm, é um dos principais traços do ajustamento decorrente da conformidade social:

O ajustamento começa cedo. Um pai expressa o conceito de autoridade anônima muito sucintamente: “O ajustamento ao grupo não parece implicar tantos problemas para eles (os filhos). Observei que parecem ter a sensação da inexistência de um chefe — há um sentimento de completa cooperação. Isso resulta em parte de praticarem jogos coletivos desde tenra idade.” (FROMM, 1974, p. 156, grifo nosso).

Portanto, o pedido de “cooperação” feito pelo partidário do inconformismo dr. Levy ao incorrigível conformista Amadeu constitui uma contradição — ou então se trata de uma estratégia dessa personagem para medir o grau de conformismo de seu obstinado “paciente”. Ou, ainda, de certo modo, as duas coisas ao um só tempo: uma atitude impensada e incoerente (por isso cômica) que acaba servindo ao dr. Prom como “genial” e providencial parâmetro para comprovar o conformismo de Amadeu:

DR. LEVY: Devemos retirá-lo da sala? Ou discutimos o caso em sua presença?
DRA. KREUZER: Gostaria de ouvir a opinião do dr. Prom.
DR. PROM: Ele pode ficar. Antigamente isso não se fazia por simples ignorância.
DR. LEVY: Muito bem. (*Para Amadeu*). Amadeu, nós vamos discutir, em sua presença, o seu problema. Peço a sua cooperação quando lhe forem dirigidas perguntas.
AMADEU: Mas que problema? Dr. Levy, eu gostaria de ir-me embora.
[...]
DR. LEVY: É a sua cooperação que eu estou pedindo, Amadeu.
AMADEU: (*Depois de pensar um pouco*) Está bem.
DR. PROM: (*Escrevendo num bloco e murmurando*) Tendência compulsiva para a cooperação. (FONSECA, 1989, p. 33-34, grifos nossos).

No entanto, a fala do dr. Levy que vem logo após a última frase do dr. Prom transcrita acima revela que em verdade a imaginária “sociedade mentalmente sadia” retratada por Rubem Fonseca é contraditória, pois adota procedimentos que, segundo seus parâmetros, são conformistas, embora justamente seja seu dever combater o conformismo:

DR. LEVY: Acho que não preciso fazer um histórico minucioso do caso. Os senhores têm participado dos estudos feitos com este jovem que é, digamos, um remanescente típico do Conformismo, cuja erradicação é o principal objetivo do nosso Instituto. Outros órgãos trabalham em estreita cooperação conosco; [...] (FONSECA, 1989, p. 34, grifo nosso).

O restante dessa mesma fala do dr. Levy, que omitimos, alude abertamente, de forma quase literal mesmo, a uma passagem de **The sane society** em que Fromm expõe uma de suas principais idéias sobre o conformismo:

DR. LEVY: [...] Outros órgãos trabalham em estreita cooperação conosco; nossos companheiros do Icontrop estão progredindo muito em sua tarefa de acabar com a influência perniciosa dos jornais, dos livros, dos filmes, da televisão, em suma, de todo o aparato cultural da sociedade antiga que, até há pouco, arrastava as pessoas à Conformidade. (FONSECA, 1989, p. 34, grifos nossos).

[...] Finalmente, [o trabalhador] está submetido à influência de todo o nosso aparato cultural: anúncios, filmes, televisão, jornais, exatamente como todos os demais, e dificilmente pode escapar de ver-se arrastado à conformidade, ainda que talvez mais lentamente que os representantes de outros setores da população. (FROMM, 1974, p. 163-164, grifos nossos).

Também uma sequência de falas dos drs. Levy, Prom e Kreuzer faz referência explícita, quase *ipsis litteris*, a outro trecho de **The sane society** que contém alguns dos conceitos fundamentais apresentados por Fromm nessa obra. Comparem-se os excertos reproduzidos a seguir:

[...] O traço comum às autoridades racional e irracional é serem *autoridade franca e manifesta*. Sabe-se quem manda e quem proíbe: o pai, o mestre, o senhor, o rei, o funcionário, o sacerdote, Deus, a lei, a consciência moral. [...] Em meados do século XX a autoridade mudou de caráter: já não é uma autoridade manifesta, mas anônima, invisível, alienada. Ninguém dá ordens, nenhuma pessoa, nenhuma idéia, nenhuma lei moral; porém todos nós nos submetemos tanto ou mais do que as criaturas sujeitas a uma sociedade fortemente autoritária. [...] (FROMM, 1974, p. 153, itálico do autor, grifos nossos).

- DR. LEVY: (*Para Amadeu*) Mas a base da Revolução preconizada por Fromm e Mailer é a luta contra o Conformismo; um perigoso tipo de “autoridade” que chegou ao seu esplendor em meados do nosso século.
- DR. PROM: Substituindo o pai, o mestre, o rei, o deus, a lei.
- DR. LEVY: Exatamente. Como disse o grande Fromm, um tipo de autoridade anônima, invisível, alienada; em que ninguém dava ordens — nenhuma pessoa, nenhuma idéia, nenhuma lei moral — mas todos se submetiam. A quê?
- DRA. KREUZER: À Conformidade!
- DR. PROM: A essa coisa iníqua e asfixiante que era a comunis opinio. (FONSECA, 1989, p.34, grifos nossos).

Mais adiante, outras falas do verborrágico dr. Levy evocam passagens importantes do citado livro de Fromm. Vejamos tais trechos:

- DR. LEVY: (*Sempre olhando para Amadeu, que atento segue suas palavras*) Exatamente. Todos queriam ser iguais, e toda cultura era influenciada por isso. Vejam por exemplo a arquitetura de Le Corbusier, Gropius, Niemeyer e outros alienados, que se espalhou como uma epidemia pelo mundo, com as suas paredes de vidro e seus playgrounds coletivos condicionando os moradores a um mimetismo obsessivo. A pessoa não precisava sair da sua casa para ver ou ser vista, nas coisas mais íntimas. (FONSECA, 1989, p. 34-35, itálico do autor, grifos nossos).
- DR. LEVY: O mesmo ocorria com o que se denominava a Moda. Todas as pessoas se vestiam igual na Finlândia, em Gana, no Marrocos e no Kurdistan. Pura imitação. (FROMM, 1974, p. 35, grifos nossos).

Outro aspecto do “ajustamento” social é a falta completa de indevassabilidade do íntimo, e a discussão indiscriminada dos “problemas” pessoais. [...] À medida que passa o tempo, aumenta esta capacidade de auto-exteriorização, e as pessoas falam no pátio, com grande franqueza, até dos detalhes mais íntimos da vida familiar. [...] Até a arquitetura torna-se funcional na batalha contra a solidão. “Assim como as portas internas — as mesmas que se diz terem marcado o nascimento da classe média — estão desaparecendo, também o estão as barreiras contra os vizinhos. Assim, por exemplo, o que se vê emoldurado pela janela é o que está ocorrendo no *interior*, ou o que está ocorrendo no interior se vê pelas janelas dos outros.”

O padrão ou modelo de conformidade produz uma moral nova, um tipo nôvo de superego. [...] A virtude está em adaptar-se e em ser como os demais. Ser diferente é vicioso. [...]

Na realidade, “a vida íntima tornou-se algo clandestino”. [...] a criatura renuncia a si mesma e se converte em uma parte de [sic] rebanho, igual ao resto dêle. [...] (FROMM, 1974, p. 158-159, itálico do autor, grifos nossos).

Há também um diálogo entre o dr. Prom e Amadeu que faz recordar trechos inteiros de

The sane society:

DR. PROM: Eu gostaria de fazer a Amadeu uma pergunta que lhe fiz em nossa última sessão. (*Vira-se para Amadeu*) Amadeu — pense bem antes de responder — qual a coisa mais importante que uma pessoa pode aprender?

AMADEU: A coisa mais importante?

DR. PROM: Sim, a coisa mais importante.

AMADEU: A coisa mais importante é aprender a conviver com as outras pessoas.

DR. PROM: (*Olhando para os outros com ar de triunfo*) Por quê?

AMADEU: Para todos gostarem da gente. (FONSECA, 1989, p. 35-36).

[...] O mais importante, ou, na realidade, a única coisa importante que as crianças e também os adultos têm que aprender é a conviver com as outras pessoas. [...] (FROMM, 1974, p. 161, grifos nossos).

[...] Êste anseio de boa aceitação é, de fato, um sentimento muito característico da pessoa alienada. [...] O único meio para ter o sentido de identidade é a conformidade. Ser aceitável significa, na realidade, não ser diferente dos demais. [...] (FROMM, 1974, p. 155-156).

A continuação do diálogo reproduzido anteriormente (ou seria melhor chamá-lo de interrogatório?) e a subsequente intervenção da dr. Kreuzer igualmente remetem a passagens importantes do livro de Fromm em questão. Observemos:

DR. PROM: E por que é bom todos gostarem de você?

AMADEU: Porque eu me sinto feliz com isso.

DRA. KREUZER: (*Chocada*) Ele está dizendo a verdade, ele realmente se sente feliz com isso?

DR. PROM: Na narcoanálise ele me disse a mesma coisa. Alguns conformistas, conquanto acreditem ser do seu dever a Conformidade, a Fusão com o Grupo, têm a sensação de estarem frustrando outros impulsos. Amadeu, não. Ele é realmente feliz assim.

DRA. KREUZER: Que horror! Essa vida de concessões, essa vida exterior não passa de uma vida de aprisionamento, vazia e depressiva. Como pode ele ser feliz? (FONSECA, 1989, p. 36, grifos nossos).

Estarão as criaturas realmente felizes, estarão tão satisfeitas, inconscientemente, quanto acreditam estar? Dificilmente poderão estar, se se têm em conta as condições necessárias para a felicidade; porém, até conscientemente, têm algumas dúvidas. Conquanto acreditem serem do seu dever a conformidade e a fusão com o grupo, muitas delas têm a sensação de estarem “frustrando outros impulsos”.

[...] Verdadeiramente, esta vida de concessões, esta vida “exterior”, é vida de aprisionamento, de vazio interior e de depressão. (FROMM, 1974, p. 162, grifos nossos).

O diálogo entre Prom e Kreuzer iniciado no trecho transcrito há pouco faz referência a passagens de subitens do terceiro capítulo da **Psicanálise da sociedade contemporânea** (a saber, “Sentimento de Identidade – Individualidade VERSUS Conformidade Gregária” e “A Necessidade de uma Estrutura de Orientação e Vinculação – Razão VERSUS Irracionalidade”). Novamente confrontemos excertos das obras de Fonseca e Fromm que aqui estão em foco:

DR. LEVY: Ele pensa que é feliz; ele se sente feliz, mas tudo não passa de uma terrível ilusão. Mas essa ilusão é a sua realidade. Um caso realmente desagradável.

[...]

DR. LEVY: Não é fácil estabelecer o sentimento de Identidade Individual numa sociedade até há pouco dominada pela Conformidade Gregária. Ainda existem muitos como ele espalhados pelo mundo; essa é, infelizmente, uma verdade que temos de enfrentar.

DRA. KREUZER: Precisamos acabar com ele. O Homem precisa ser livre, sadio.

DR. LEVY: Não se preocupe, dra. Kreuzer. Não estamos longe desse dia, em que o homem verá o mundo, as outras pessoas e o próprio Eu, como eles verdadeiramente são: sem que desejos e temores deformem a realidade. (FONSECA, 1989, p. 36).

[...] Em vez da identidade pré-individualista do clã, surge uma nova identidade gregária, na qual o sentimento de identidade descansa no sentimento de vinculação indubitável com a multidão. Em nada modifica as coisas o fato de essa uniformidade e essa conformidade não serem, muitas vezes, reconhecidas como tais e permanecerem cobertas pela ilusão de individualidade. (FROMM, 1974, p. 72).

[...] Conquanto a capacidade cerebral da espécie humana tenha sido a mesma, biologicamente, durante milhares de gerações, é necessário um longo processo evolutivo para chegar à *objetividade*, isto é, para adquirir a faculdade de ver o mundo, a Natureza, as outras pessoas e o próprio eu como verdadeiramente são, e não deformados por desejos e temores. (FROMM, 1974, p. 73).

Um pouco mais à frente, ao referir-se a Amadeu, o dr. Prom se apropria, com alterações, de outro trecho de **The sane society**: “DR. PROM: [...] E essa é a verdadeira causa das suas desavergonhadas inclinações gregárias” (FONSECA, 1989, p. 37). Esta é a passagem modificada pelo psicanalista inventado por Rubem Fonseca: “O fato de se fazer essa declaração tão francamente é, não obstante, surpreendente, e demonstra que chegamos até a não mais nos envergonharmos de nossas inclinações gregárias” (FROMM, 1974, p. 156).

A fala que vem imediatamente depois da citada acima é, mais uma vez, do dr. Levy, que também recita, quase sem mudanças, um fragmento do livro de Fromm:

DR. LEVY: Exato. É por isso que ele aceita, consciente e plenamente, qualquer forma de ajustamento.(FONSECA, 1989, p. 37).

[...] O importante dessa descrição não é apenas o fato das amizades alienadas e conformidade autômata, mas a reação das pessoas a êsse fato. Parece que aceitam consciente e plenamente a nova forma de ajustamento. (FROMM, 1974, p. 161).

A fala subsequente, do dr. Prom, que complementa a explicação do dr. Levy reproduzida há pouco, é a seguinte: “Tornando a nossa tarefa difícil. Pois podemos, aparentemente, desajustá-lo, mas na verdade sua extroversão o ajustará novamente em pouco tempo” (FONSECA, 1989, p. 37). A suposta “extroversão” (*outgoingness*) — ou gregarismo, ou expansividade — dos conformistas aparece neste trecho, traduzida como “exterioridade” na edição em português de **The sane society** que estamos utilizando:

O mais importante, ou, na realidade, a única coisa importante que as crianças e também os adultos têm que aprender é a conviver com as outras pessoas, o que, quando ensinado nas escolas, chama-se “cidadania”, palavra que equivale a “exterioridade” (*outgoingness*) e “congregacionismo” (*togetherness*), como dizem os adultos. (FROMM, 1974, p. 161-162).

Finalmente, a última fala do texto, dita em uníssono por Levy, Prom e Kreuzer, reúne termos e expressões-chave usados por Fromm em diferentes partes do subitem que integra o quinto capítulo de **The sane society**:

CORO: Contra o Matriarcado!
Contra a Filiarquia!
Contra a Extroversão!
Contra o Congregacionismo!
Contra a Conformidade Autômata! (FONSECA, 1989, p. 38, grifos nossos).

“[...] Os novos subúrbios são matriarcados, porém as crianças são, na realidade, tão ditatoriais, que não seria de todo inadequada uma palavra como filiarquia. [...]” (FROMM, 1974, p. 160, grifos nossos).

O mais importante, ou, na realidade, a única coisa importante que as crianças e também os adultos têm que aprender é a conviver com as outras pessoas, o que, quando ensinado nas escolas, chama-se “cidadania”, palavra que equivale a “exterioridade” (*outgoingness*) e “congregacionismo” (*togetherness*), como dizem os adultos. (FROMM, 1974, p. 161-162, grifos nossos).

O importante dessa descrição não é apenas o fato das amizades alienadas e conformidade autômata, mas a reação das pessoas a êsse fato. [...] (FROMM, 1974, p. 161, grifo nosso).

Além das alusões explícitas a **The sane society**, há outros aspectos no conto que parecem ridicularizar as concepções de Fromm (e talvez as de outros autores) a respeito do conformismo social: as palavras e atitudes das personagens, expressas nas falas e “rubricas” da narrativa (que, conforme já observamos, tem a forma de peça de teatro ou roteiro cinematográfico). Por exemplo, logo no início, o dr. Levy indaga a seus colegas se Amadeu deve assistir à reunião de que é motivo, e a dra. Kreuzer expressa o desejo de ouvir a opinião do dr. Prom, com a qual todos eles concordam. Também ao final do conto, assim que o dr. Prom dá seu veredicto a respeito de Amadeu, Levy prontamente o apóia e solicita à dra. Kreuzer que manifeste seu ponto de vista, que é idêntico ao de seus colegas:

DR. PROM: [...] Ele não pode sair.

DR. LEVY: Concordo. Dra. Kreuzer?

DRA. KREUZER: Concordo. (FONSECA, 1989, p. 37).

Como no caso do termo “cooperação”, que já examinamos, podemos considerar contraditório o comportamento das personagens: se elas de fato fossem radicalmente inconformistas como se julgam e apregoam, seria de esperar que suas próprias opiniões lhes bastassem, que desprezassem a *communis opinio* e que não acatassem o parecer de alguém só pela autoridade que emanasse de tal julgamento (o que parece ser o caso do dr. Prom, personificação de Erich Fromm no conto de Fonseca). Desse ponto de vista, também parecem disparatadas a preocupação do dr. Prom em respeitar o prazo para a entrega do “Relatório Final” e a observância de normas, como o uso de uniformes pelos membros dos “institutos” e a proibição do uso de roupas iguais, imposta às pessoas na “sociedade mentalmente sadia” em que vivem as personagens.

A incoerência mais significativa, no entanto, parece estar no recalcitrante Amadeu. Embora suas opiniões e algumas de suas atitudes (como sua constante *cooperação* com a equipe de profissionais que o analisa) sejam as de um conformista *conforme* as concepções de Erich Fromm, a teimosia dessa personagem em manter seus pontos de vista e em querer sair do “Instituto”, seu questionamento das decisões tomadas pelos drs. Prom, Levy e Kreuzer, sua resolução de ir embora, a

despeito da determinação desses últimos de mantê-lo internado, não estão *em conformidade* com certas definições de conformismo oferecidas pela psicologia social:

DR. LEVY: Muito bem. (*Para Amadeu*) Amadeu, nós vamos discutir, em sua presença, o seu problema. Peço a sua cooperação quando lhe forem dirigidas perguntas.

AMADEU: Mas que problema? Dr. Levy, eu gostaria de ir-me embora.

DR. LEVY: Você não quer assistir?

AMADEU: Ir embora do Instituto. Já estou aqui há quinze dias. O senhor disse que eu só ficaria aqui quinze dias no máximo.

DR. LEVY: É exatamente isso que nós vamos discutir. Se você pode *ir embora*, ou se tem que ficar.

AMADEU: Mas dr. Levy, quando eu vim para cá não me foi dito que a minha saída dependeria de qualquer discussão.

DR. LEVY: É a sua cooperação que estou pedindo, Amadeu.

AMADEU: (*Depois de pensar um pouco*) Está bem. (FONSECA, 1989, p. 33-34).

DR. LEVY: Não se preocupe, dra. Kreuzer. Não estamos longe desse dia, em que o homem verá o mundo, as outras pessoas e o próprio Eu, como eles verdadeiramente são: sem que desejos e temores deformem a realidade.

AMADEU: (*Inesperadamente*) Eu não tenho temores.

DR. PROM: Como não? Você tem medo de ser diferente.

AMADEU: (*Tranquilo*) Não tenho não.

[...]

AMADEU: Eu não tenho temores.

DR. PROM: Tem sim. (*Dando um soco na mesa*) Já disse. Você tem medo de ser diferente.

AMADEU: Não tenho, não. (FONSECA, 1989, p. 36-37).

AMADEU: (*Que acompanhava os debates com atenção*) Não posso sair? Por quê? Exijo uma explicação lógica.

[...]

AMADEU: (*Decidido*) Eu vou-me embora. (FONSECA, 1989, p. 37).

Enfim, um paradoxo é instaurado pela narrativa em questão: numa sociedade oficialmente inconformista, os conformistas é que são os inconformistas... Afinal, não é uma incoerência inconformistas desejarem que alguém se conforme, ainda que seja ao inconformismo?

Uma curiosidade a respeito do conto analisado: por determinação do próprio Rubem Fonseca, *O conformista incorrigível* foi excluído da coletânea de contos do escritor intitulada **Contos Reunidos** e lançada pela Companhia das Letras em 1994.

2. 1. 1 A sociedade “*inconfommista*” do Dr. Fonseca

É flagrante, a nosso ver, a tentativa (frustrada) de “normalização” do conformista Amadeu feita pelas figuras dos médicos e psicólogos em *O conformista incorrigível*, ainda que se trate de uma normalização *aparentemente* às avessas da empreendida pela sociedade ocidental desde o século XVIII (isto é, uma normalização que exige a sujeição a padrões de conduta e pensamento, o “conformismo” em suma).

Dizemos que se trata de uma tentativa de normalização *aparentemente* às avessas, não só pelo fato de os caricatos especialistas em medicina e psicologia se esforçarem por converter Amadeu ao inconformismo, via de regra temido e combatido pela disciplinar sociedade ocidental. Além de o inconformismo contraditoriamente ter-se tornado norma de conduta na hipotética sociedade retratada no conto, remanescem aí as mesmas relações de poder que se mostram atuantes em nossa sociedade disciplinar. De fato, é clara a tentativa dos doutores Levy e Prom, principalmente, de *dirigir* a conduta de Amadeu por meio de estratégias. Uma delas, como vimos, é apelar para o “conformista” apreço pela *cooperação* demonstrado por Amadeu; outra consiste em investir na força do olhar vigilante, do “olho do poder” de que fala Foucault (1979): “DR. LEVY: (*Sempre olhando para Amadeu, que atento segue suas palavras*) Exatamente. Todos queriam *ser iguais*, e toda cultura era influenciada por isso. [...]” (FONSECA, 1989, p. 34, grifo nosso). Aliás, mais do que convertê-lo ao “*inconfommismo*” (empreendimento que se revelou malogrado), as cômicas personagens se empenham em fazer seu paciente ver a si próprio como um conformista, em *sujeitá-lo* a essa classificação, em fazê-lo admitir, quase *confessar*, que ele se encaixa na categoria “conformista”. Igualmente é notório o esforço dos *shrinks* criados por Fonseca de estabelecer para eles mesmos a classificação de Amadeu como “conformista”, embora — conforme um deles inadvertidamente reconhece, “explicando” (também inadvertidamente) o título do conto — isso possa ter como consequência a invalidação de tudo aquilo em que eles acreditam, isto é, a possibilidade de haver uma sociedade sem conformismo, como a que acreditam ter ajudado a criar:

DRA. KREUZER: Quer dizer que ele é um conformista incorrigível?

DR. LEVY: Isso não existe. Se aceitarmos isso, jogamos por terra a nossa crença na Nova Sociedade, a sociedade frommista, onde não existem condições para o surgimento do Conformismo Alienado. A nossa tarefa é fazê-lo sentir-se

inseguro e, ao mesmo tempo, capaz de tolerar a insegurança, sem pânico. E isso ainda não conseguimos. (FONSECA, 1989, p. 37).

Os esforços dos médicos para comprovar a condição de Amadeu, estabelecendo-lhe a identidade como *sujeito* “conformista”, evidencia-se nas falas dessas personagens, quase todas marcadas pela recitação de trechos inteiros da obra mais famosa de seu guru, a **Psicologia da sociedade contemporânea** ou **The sane society**, como já apontamos. A declamação da “cartilha” de Fromm também é usada como “estratégia” para “esclarecer” Amadeu — leia-se: convencê-lo de sua condição conformista —, não obstante essa “estratégia” às vezes se caracterize mais pelo sectarismo do que pela malícia, o que a torna cômica:

DR. LEVY: Estou sendo prolixo? O dr. Prom sempre me acusa de prolixo. Mas neste momento não busco outra coisa senão esclarecer Amadeu. (FONSECA, 1989, p. 35, grifos nossos).

Na realidade, como já dissemos, o objetivo da reunião dos especialistas em torno de Amadeu — com suas preleções dogmáticas, perguntas e exortações cavilosas (e ao mesmo tempo quase ingênuas, porque sectárias) — é arrancar de Amadeu a *confissão* de seu conformismo. Confissão essa que se efetiva, mas de maneira muda, porque são os médicos, e não Amadeu, que proclamam a “verdade” a respeito de sua condição — para eles, Amadeu é um renitente conformista e, por isso, deve permanecer confinado no “Instituto”. E isso a despeito da atitude rebelde de Amadeu, que ao final do conto questiona a decisão da junta médica e decide ir-se embora por conta própria, convertendo-se finalmente ao “inconformismo” tão desejado por seus interrogadores!

Em nosso entender, encena-se no conto uma espécie de *confissão* conforme a compreendeu Foucault (1993, p. 58-59): “a confissão passou a ser, no Ocidente, uma das técnicas mais altamente valorizadas para produzir a verdade”, inscrevendo-se no âmago dos “procedimentos de individualização pelo poder”. Como já anotamos, as relações de poder na sociedade ocidental, disciplinar, tornam o indivíduo *sujeito* em ambas as acepções do termo: *sujeito* no sentido de subordinado a normas e *sujeito* como indivíduo vinculado a uma identidade que lhe é conferida muitas vezes à sua revelia. É o que acontece, em nossa opinião, ao Amadeu de *O conformista incorrigível*, que precisa ser “normalizado” e, caso isso não ocorra, confinado, eliminado, para manter sadio o corpo da sociedade (essencialmente disciplinar, embora se proclame “inconformista”):

DRA. KREUZER: Ele é altamente perigoso. Enquanto houver indivíduos como ele, nós nunca teremos a sociedade perfeita do grande Fromm.

[...]

DRA. KREUZER: Precisamos acabar com ele. O Homem precisa ser livre, sadio.

[...]

DR. PROM: Ele tem que continuar aqui. Sua periculosidade é muito alta. Se sair, poderá criar núcleos gregários e conformistas, espalhar seu exemplo deletério. Ele não pode sair. (FONSECA, 1989, p. 36-37).

Não por acaso, na sociedade “*inconfrommista*” imaginada por Fonseca são proscritas as formas de sexualidade “desviantes” para as quais Foucault voltou sua atenção — “DR. LEVY: (*Continuando*) O Iconidrex acaba de elaborar a Nova Ideologia do Sexo — proscrevendo a submissão masoquista e a dominação sádica.” (FONSECA, 1989, p. 34). Também não por acaso, na “Sociedade Mentalmente Sadia do Grande Fromm”, é em nome da Medicina que se catalogam os “conformistas”, à semelhança do que passaram a fazer os médicos na sociedade ocidental desde o século XVIII: curando, mas também classificando os indivíduos em doentes, loucos ou criminosos (Cf. FOUCAULT, 1979, p. 151).

Parodiando **The sane society**, o conto em questão sugere um risco para o qual Foucault (1979, p. 149-150; 1995, p. 247) sempre chamou a atenção: o de que nenhum esforço revolucionário para transformar a sociedade logrará êxito se forem mantidos os mesmos mecanismos de poder do sistema sociopolítico que se deseja combater. Mecanismos esses que não estão localizados no aparelho estatal, mas nos micropoderes, nos poderes elementares que funcionam ao nível do cotidiano e que se distinguem pelo jogo das estratégias de ação de alguns indivíduos sobre outros (a despeito de as relações de poder terem, de fato, sido paulatinamente institucionalizadas e mesmo “governamentalizadas” em muitos casos).

2.2 *Rigor vitae*

Embora de maneira não tão explícita quanto em *O conformista incorrigível*, o tema do conformismo comparece com força em outro conto de **Os prisioneiros**. Trata-se de *Curriculum vitae*, cuja ação, como em várias das narrativas do livro de estréia de Fonseca, se passa em um ambiente fechado (um quarto, neste caso). (Cf. VIDAL, 2000, p. 20; 28; 47). O anônimo narrador-protagonista está deitado na cama, observando e aguardando o previsível desfecho das ações de sua

também anônima namorada ou amante, que, conforme a progressão do relato irá indicar, faz do enfeitar-se em frente ao espelho o primeiro estágio de um ritual que leva à consumação do amor (ou desejo) sentido pelo casal:

Eu estou deitado na cama, enquanto, de costas para mim, sentada em frente a um espelho, ela penteia os cabelos. Daqui a pouco ela vai embora, mas isso já não tem a importância que tinha antes. Ela sempre demora um tempo enorme penteando os cabelos. [...] (FONSECA, 1994, p. 35).

Esse caráter “cerimonial” é evocado pelo modo como o narrador-protagonista descreve (ao que parece, respeitando fielmente a seqüência dos movimentos) os gestos da personagem feminina: “[...] Usa pente, usa escova; depois pinta os olhos, a boca — o tempo todo olhando o próprio rosto com amor e nobreza. É um momento muito bonito, esse. [...]” (FONSECA, 1994, p. 35, grifos nossos). Apesar de reconhecer essa “beleza ritual”, o narrador-protagonista dá sinais de que sua impressionabilidade com relação à etiqueta amorosa desenvolvida pela mulher está começando a embotar-se:

[...] Daqui a pouco ela vai embora, mas isso já não tem a importância que tinha antes. [...] Penso: talvez ainda dure muito, talvez eu ainda sinta muitas vezes o que estou sentindo agora; e me espreguiço na cama, enquanto ela, os dois braços levantados, escova tranqüilamente os cabelos. (FONSECA, 1994, p. 35, grifos nossos).

O início do parágrafo seguinte indica que a personagem feminina dará seguimento a seu ritual: “Agora ela me olha pelo espelho. Você não vai se vestir?, pergunta. Ela sabe que não vou me vestir. [...]” (FONSECA, 1994, p. 35, grifo nosso). Porém, a reação da mulher ao comportamento, já esperado, do amante (ou à demonstração de indolência deste) parece diferir da habitual, pois o narrador-protagonista se sobressalta com uma observação feita por ela: “[...] Eu me espreguiço. Ela: você é muito preguiçoso. Sabe de uma coisa, você é muito parecido com aquele seu amigo do bongô. Você acha?, respondo eu, alerta. [...]” (FONSECA, 1994, p. 35, grifos nossos).

Antes de nos voltarmos para a introdução de uma nova personagem feita no parágrafo em questão, consideramos interessante ressaltar algumas características do modo de narrar em *Curriculum vitae* observadas até aqui. Além da linguagem sem ornamentos (usada em grande parte dos contos de **Os prisioneiros**), salientaríamos o fato de o narrador-protagonista referir-se à namorada simplesmente por meio do pronome “ela”, o que sugere a importância pequena dessa

personagem em sua vida, a despeito do relacionamento amoroso mais íntimo do casal que a história insinua. Ressaltaríamos ainda a ausência de aspas no emprego do discurso direto, recurso que, nas falas da mulher, parece intensificar a insignificância dessa figura feminina na vida afetiva da personagem principal (cujo relato, a propósito, irá confirmar essa impressão). Ambos os traços apontados, a nosso ver, causam no leitor a sensação de distância entre o narrador-protagonista e sua namorada, distância essa cuja existência é reforçada pelo diálogo estabelecido pelo casal logo no início da narrativa e no qual sobressaem indícios da personalidade egocêntrica e convencional da personagem feminina: “[...] Acho, diz ela, o que aconteceu depois? Você não quer ouvir, digo eu, quando você se penteia você não ouve nada. Ao que ela responde que ouve sim, que ouve tudo o que eu digo.” (FONSECA, 1994, p. 35).

Em seguida a esse diálogo, o narrador-protagonista, respondendo à pergunta da amante a respeito da continuidade da história de seu amigo tocador de bongô, inicia um relato que, por não ser interrompido pela mulher e por ocupar parágrafos distintos e inteiros na narrativa, poderia muito bem constituir um conto à parte. O fato de essa narrativa iniciar-se pelo pronome “ele” e por uma mudança de parágrafo contribui para a impressão da existência de uma história dentro da história (a qual, aliás, se mostrará mais importante que o relato que a emoldura). Além disso, a mencionada não-interrupção pela namorada da personagem principal reforça no leitor a impressão de que essa figura feminina é egoísta e distante, em termos afetivos, do narrador-protagonista. Este, aliás, parece falar sozinho, para si, e, desse modo, estar e sentir-se numa situação de insulamento, de abandono, de incomunicabilidade (o que também será corroborado pelo desenrolar do conto). Vejamos:

Ele foi à casa da mocinha que ele amava, com o bongô debaixo do braço, e um disco. Quando entrou, a mocinha disse, você não cortou o cabelo, ah, que bom que o papai não está em casa, ele cismou com o teu cabelo. O teu pai não está em casa?, perguntou ele. Não, disse ela. Quer dizer que nós estamos sozinhos, disse ele. Os dois estavam sozinhos em casa, pela primeira vez. Eles se abraçaram e se beijaram uma porção de vezes, até que ela se afastou e disse que era melhor eles pararem, pois estavam sozinhos. Mas eu estou com vontade de te beijar, disse ele. Eu também, respondeu ela, mas é melhor nós pararmos. Mas eu estou com muita vontade, insistiu ele. Eu também, repetiu ela, mas vamos tirar isso da cabeça. Como?, perguntou ele. Pensa em urubu morto, disse ela. Sentaram-se os dois num sofá e ficaram pensando em urubu morto, ela mais do que ele. Depois ele pegou o disco que havia trazido, colocou na vitrola e começou a acompanhar a música no bongô. Ela veio e sentou-se perto dele, e quando a música acabou disse, meu bem, que coisa mais bonita, que coisa linda, que música é esta? me deu até vontade de chorar. *Jesus, alegria dos homens*, respondeu ele, meu amigo Zezinho me deu

idéia de tocar essa música no bongô. Os dois ficaram então de mãos dadas um longo tempo. (FONSECA, 1994, p. 35-36).

No trecho reproduzido acima, destacaríamos vários aspectos. A simplicidade do estilo e o não emprego de aspas nos discursos diretos assemelham-no ao relato que o emoldura, porém o efeito é outro, a nosso ver: a simplicidade confere candura ao relato, ou melhor, reflete a inocência inerente a ele; o mesmo se pode dizer das falas não destacadas por aspas, que se harmonizam com o tom inocente da historieta.

Observaríamos, em segundo lugar, que o narrador-protagonista chama a personagem feminina da segunda história que conta de “a mocinha” — na primeira menção, diga-se de passagem, de “a mocinha que ele amava”. A designação, pelo fato de, nessa primeira referência, ser acompanhada da oração “que ele amava” não sugere que ele esteja se referindo à personagem simplesmente conforme a acepção de “mocinha” como heroína de histórias de aventuras ou de amor. Assim, a oração que qualifica a “mocinha” põe em evidência mais o aspecto semântico afetivo do diminutivo. Somados a isso, os outros recursos estilísticos utilizados para contar a história do tocador de bongô — estilo despojado (com “erros” de pontuação até) e ausência de aspas nos discursos diretos — indicam que, diferentemente do que acontece em relação à personagem da amante, a distância afetiva entre o narrador-protagonista e as personagens de seu segundo relato é pequena. Parece haver maior identificação com os comportamentos, atitudes e visão de mundo desses últimos do que com os da mulher com quem o narrador-protagonista se relaciona.

Em terceiro lugar, chamaríamos a atenção para as ações e, principalmente, para as falas do tocador de bongô e da “mocinha”, das quais se podem depreender não só características importantes de ambos, mas também os conflitos e obstáculos por eles enfrentados. Dessas ações e falas, infere-se, por exemplo, que o tocador de bongô não se conforma aos padrões socialmente aceitos, tanto quanto à apresentação pessoal, quanto com relação às convenções morais referentes à sexualidade, as quais ele parece desprezar. Além disso, sua forma de tocar bongô é incomum, embora a idéia de acompanhar uma peça de Bach com o instrumento tenha partido de um amigo (provavelmente um outro *outsider* como ele; quem sabe, até, o próprio narrador-protagonista, assim poderá especular o leitor...). Já a “mocinha”, que se afigura meiga, dócil e sensível, claramente se preocupa em respeitar as normas, ainda que para não contrariar o pai. Ela, aliás, parece sofrer mais do que o namorado com a necessidade de submeter-se às convenções, principalmente as relativas ao

sexo. A sexualidade restrita que se verifica na história do tocador de bongô remete-nos à moral rígida pregada na época (fim dos anos 1950 e início dos 1960, possivelmente) e contrasta com a situação vivida no momento da enunciação pelo narrador-protagonista, que, como já observamos, mantém um relacionamento amoroso mais íntimo com uma mulher. Registráremos, por fim, com relação a esse trecho, a frase final, que evoca o final feliz das histórias sentimentais, cuja impossibilidade se exprime no caráter transitório da atitude enlevada à qual o casal se abandona. Essa impossibilidade, como o leitor verificará durante sua leitura, será determinada pelo desajustamento do tocador de bongô às convenções sociais.

A passagem que transcrevemos, no entanto, é seguida de um curto parágrafo que contém uma interrupção do narrador-protagonista, na qual ele reclama a atenção da mulher para a história contada: “Você não está ouvindo, digo eu, para a mulher que continua se penteando. Estou sim, diz ela.” (FONSECA, 1994, p. 36). A oração “que continua se penteando”, uma adjetiva restritiva no lugar de uma adjetiva explicativa, como seria de esperar (uma vez que se refere à amante da personagem principal, e não a qualquer outra mulher que estivesse penteando-se), aumenta a impressão de distanciamento entre o narrador-protagonista e sua amante. E a curta resposta desta última concorre para sua caracterização como uma figura egocêntrica e indiferente.

Após a resposta da amante, há outra mudança de parágrafo, no qual o narrador-protagonista retoma seu relato, marcado por falas e incidentes que reforçam a caracterização do tocador de bongô e da “mocinha”, bem como as dificuldades com as quais tiveram de se defrontar. A preocupação da “mocinha” com o respeito às regras sociais, embora motivada pelo temor ao pai, mostra-se determinante, pois o tocador de bongô (cuja conduta desviante se evidencia pelo questionamento da necessidade de trabalhar) resolve mudar seu comportamento:

Nesse mesmo dia a mocinha perguntou ao meu amigo que tocava bongô por que ele não arranjava um emprego. Papai vive dizendo que você é um vagabundo, que não estuda, que não trabalha, que não tem onde cair morto. Mas por que eu tenho de ir trabalhar?, perguntou ele. Para ninguém chatear a gente, respondeu ela. Mas ele não queria trabalhar, não via razão para isso. Ele morava com a irmã, que trabalhava há muito tempo, desde que ele era pequeno, e já devia estar acostumada, e não se importava, e talvez até gostasse. Dinheiro ele não precisava — ele gostava de praia, de tocar bongô, e da menina de dezessete anos, e tudo isso não custava um tostão. Nem fumar ele fumava. Então, por que trabalhar? Mas resolveu procurar um emprego. [...] (FONSECA, 1994, p. 36, grifos nossos).

No mesmo parágrafo, o narrador-protagonista descreve, de maneira breve, mas viva, a peregrinação vã do tocador de bongô em busca de trabalho:

[...] Mas resolveu procurar um emprego. Colocou o único terno que tinha, botou uma gravata, e saiu com vários recortes de jornal do bolso. O senhor tem prática comprovada para controle contábil de materiais em kardex?, perguntaram-lhe no primeiro lugar em que chegou. No outro, se tinha idoneidade moral, capacidade de chefia, conhecimentos de prevenção contra incêndio e alto nível de vigilância. E ainda, em vários lugares, se sabia inglês, datilografia, contabilidade, topografia, relações humanas, cálculos de importação, racionalização de métodos e sistemas. Todos pediam o seu curriculum vitae. (FONSECA, 1994, p. 36).

Há vários elementos a ser notados no excerto acima. A índole não-convencional do tocador de bongô, por exemplo, é novamente evidenciada, dessa vez por um pequeno detalhe: o fato de possuir somente um terno — traje formal, não condizente com a personalidade do rapaz. Entretanto, o fato de vestir-se formalmente e munir-se de recortes de jornal indica que ele conhecia os “ritos” sociais e procurou adaptar-se a eles. O recurso usado pelo narrador que mais sobressai, entretanto, é o uso paródico de termos provenientes da linguagem típica do mercado profissional e encontráveis nos currículos de candidatos a vagas de emprego. Esses termos acentuam a aridez da busca por uma profissão e, principalmente, o caráter impessoal, reificado, das relações de trabalho. Assim, a última frase do parágrafo examinado (que remete ao título do conto), ao sugerir que os virtuais empregadores não se interessam verdadeiramente pela vida dos candidatos, acaba por chamar a atenção para a corrupção do sentido original da expressão “*curriculum vitae*” — “curso da vida”, “correr da vida” —, que se desfigurou e se congelou numa fórmula, passando a designar um documento despersonalizado, que reduz a vida de uma pessoa a uma enumeração de dados, cargos, funções e empresas.⁶ A propósito, no final do parágrafo em questão, o narrador-protagonista lança mão da enumeração de diversos outros termos recorrentes na linguagem do mercado de trabalho, o que enfatiza ainda mais a desumanização que rege as relações no setor. Na obra de Fonseca, diga-se de passagem, a enumeração é um expediente do qual os narradores se servem freqüentemente, e com fins muitas vezes semelhantes.

⁶ Devemos essa observação a Ariovaldo José Vidal. Segundo o autor, Rubem Fonseca “consegue romper a fórmula cristalizada do nome, abrindo uma fenda na forma” em alguns de seus contos. “Tal procedimento aparecia ainda tímido no conto ‘Curriculum Vitae’, o primeiro livro; lá, ao contar a história do desencontro do rapaz, o autor implícito buscava recuperar o sentido fluente de ‘correr da vida’, congelado pela fórmula oficial.” (VIDAL, 2000, p. 173).

Em seqüência ao parágrafo há pouco examinado, a narrativa prossegue com mais um apelo do narrador-protagonista à atenção da mulher: “Ele não tinha curriculum vitae, digo eu para a mulher que está comigo dentro do quarto.” (FONSECA, 1994, p. 36). Esse apelo, no entanto, ainda mais por situar-se no início do novo parágrafo, chama a atenção do leitor novamente para o caráter desviante e a inadequação do amigo tocador de bongô às normas do sistema social; no entanto, não surte efeito sobre a indiferença da mulher, mais interessada em passar para o próximo passo de seu ritual erótico: “Ela me olha, pois já acabou há algum tempo de se pentear e espera que eu, como das outras vezes, despenteie seu cabelo.” (FONSECA, 1994, p. 36). Obediente à vontade da mulher, e talvez à força do hábito, cujo significado inicial ele gostaria de preservar, o narrador-protagonista tenta desempenhar sua função no “cerimonial”, mas a dor produzida pela história recordada e contada não o permite:

Eu me levanto e despenteio seu cabelo, mas meu coração está em outra coisa, será que essa louca não entende?, meu coração está longe, cortado pelo meu pensamento. Ela murmura baixinho, dá pequenos grunhidos, e ri. Estamos abraçados, ela finge que quer se desvencilhar e por instantes rodamos no quarto até perdermos o equilíbrio e cairmos na cama. Agora estamos na cama, e eu não faço um gesto, o gesto que ela espera. [...] (FONSECA, 1994, p. 36-37).

A reação da mulher é previsível, como todos os seus gestos, ante o comportamento atípico do amante; porém, agora é a vez dela de sobressaltar-se:

[...] eu não faço um gesto, o gesto que ela espera. O que há com você, meu bem, você está esquisito, sério. Não é nada, digo eu. Cretina, idiota, imbecil, penso, sem raiva. Ficamos calados algum tempo. O que há benzinho, insiste ela. [...] (FONSECA, 1994, p. 36-37).

O abalo sentido pelo narrador-protagonista ao recordar as desventuras do amigo tocador de bongô sugere que o vínculo da personagem principal com a história é maior do que aparenta, ou seja, que talvez estivesse contando sua própria história. E, embora só seja acessível ao leitor, a revolta íntima contra a incompreensão da amante indica que o narrador talvez esperasse que a mulher, a despeito de seu egocentrismo, entendesse o significado do relato: que ele está fornecendo-lhe seu “*curriculum vitae*”, mas na acepção original da expressão... Aliás, a pontuação não convencional observável no conto contribui para que o relato corra fluido como a vida no sentido original da expressão *curriculum vitae* (além de reforçar o desacordo do tocador de bongô e da personagem central em relação às normas sociais).

Como a amante parece não apreender o significado de seu relato, o narrador-protagonista insiste: “Eu digo: ele não tinha curriculum vitae” (FONSECA, 1994, p. 37). “Ei-lo agora: minha vida antes de você”, poderíamos acrescentar. Porém, a reação da mulher é mais uma vez frustrante, conquanto previsível, haja vista seu egoísmo e convencionalismo: “E daí, ela responde, ele era um preguiçoso, isso é o que ele era, por que não foi tocar bongô numa orquestra?” (FONSECA, 1994, p. 37). A resposta do narrador-protagonista é de certa forma surpreendente e mostra que o tocador de bongô fez de tudo para adaptar-se, até tentar “vender” sua única habilidade: “Ele foi, digo eu, foi fazer um teste na orquestra de um tal de El Cubanito.” (FONSECA, 1994, p. 37). O convencionalismo e a displicência da amante fazem-na, pela primeira vez, interromper o relato para arriscar um *happy-ending* “modernizado” e fantasioso para a história do tocador de bongô:

Ah, já sei — a mulher me interrompe —, e em pouco tempo ficou famoso, rico e festejado como o maior tocador de bongô do mundo, enquanto a mocinha de dezessete anos se casava com um oficial administrativo do Ministério da Fazenda e o pai se mordida de inveja e arrependimento. [...] (FONSECA, 1994, p. 37).

A resposta do narrador-protagonista, ao comparar o final sugerido a um conto de fadas, expõe o caráter convencional e alienado da mulher e, ao mesmo tempo, o teor apaziguador e alienante desse tipo de narrativa, encontrável em romances sentimentais, no cinema comercial e em outros produtos da indústria cultural: “Não é nada disso, digo eu (louca, imbecil, cretina, idiota, vou pensando), não é nada disso, você pensa que estou te contando uma história de fadas?” (FONSECA, 1994, p. 37).

Ao ridicularizar o final feliz “moderno” imaginado pela amante, o narrador-protagonista adianta o tipo de desfecho que terá a história do tocador de bongô. Mas falta ainda, para dizer à mulher quão diferente do dela foi o final de seu relato, contar como o amigo (ou ele próprio) se saiu no teste:

Começaram com um cha-cha-cha. El Cubanito parou a orquestra no meio da música e disse, olha aqui, meu filho, o bongô tem uma certa liberdade dentro da música, você pode fazer tum-tum-tum-pac-tum-tum ou pac-pa-tum-pac-tum-pac ou ainda pac-tum-pac-tum-pac-tum, variando, mas não pode é sair do ritmo, entendeu? Vamos meter lá um mambo para ver se dá certo: pac-pac-pa-tum-pac, OK?

Eu estou na cama tenso, pensando naquilo. Digo para a mulher: ele só sabia tocar bongô acompanhando Bach, e assim o El Cubanito não pôde aproveitá-lo, ninguém podia aproveitá-lo. [...] (FONSECA, 1994, p. 37, grifos nossos).

No trecho supracitado, destaca-se, além do fracasso do tocador de bongô, o tom tragicômico com que é relatado o teste com a orquestra de El Cubanito — incidente breve, mas habilmente retratado por meio das falas, as quais permitem imaginar o maestro como um velho e calejado músico estritamente profissional. As onomatopéias e o tom paternal do regente contribuem para a porção cômica desse tom. Mas as falas de El Cubanito evocam principalmente a necessidade de o indivíduo se adaptar às normas para ser aceito. Como o tocador de bongô não consegue se conformar aos padrões (o que é resumido na particularidade de não saber tocar o instrumento de outra forma), seu destino é a exclusão, que lhe seqüestrou até a possibilidade de realização amorosa:

[...] ninguém podia aproveitá-lo. Ela responde: e depois, o que aconteceu?, mas sem o menor interesse, a nossa brincadeira já acabou e é hora de ir para casa. (Sem saber a verdade.) Digo para a mulher: a menina de dezessete anos esqueceu o rapaz, e ele também esqueceu a mocinha. (Não, não, ele não esqueceu a mocinha, mas devia tê-la esquecido: todo homem é uma ilha, vamos deixar de poesia.) (FONSECA, 1994, p. 37).

A passagem transcrita acima se inscreve no parágrafo que encerra o conto e reforça aspectos a que já nos referimos, como o caráter egocêntrico e convencional da mulher. A hipótese de o tocador de bongô ser o próprio narrador-protagonista também é reforçada; as frases entre parênteses sugerem essa possibilidade — e também a impossibilidade de comunicar esse segredo à mulher. E o narrador estende a inviabilidade de comunicação a todas as pessoas, ao subverter a máxima-clichê sobre a essência social e comunicativa do ser humano (“nenhum homem é uma ilha”). Na verdade, ele se refere a um trecho de um poema de John Donne que se celebrou — e banalizou (como acontece frequentemente com citações literárias de teor generalizante e potencial edificante). Com essa referência, o relato sugere a voracidade e a violência de um sistema socioeconômico (o modo de produção capitalista) que necessita, para subsistir, transformar tudo em algo funcional, da linguagem ao próprio ser humano que a produz: a poesia em frase feita instrutiva, a música em *entertainment*, o homem em força de trabalho; tudo, enfim, a seu serviço. O tocador de bongô sentiu a pressão desse sistema, que exige a conformidade aos padrões e a “venda” da força de trabalho humano para manter-se em funcionamento. Procurou adaptar-se, para que o pai da “mocinha” aceitasse seu relacionamento com ela (ou seja, para ser aceito socialmente), mas sua irremediável inadequação, sua impossibilidade de “aproveitamento” pelo sistema condenou-o à exclusão e à desistência dos sonhos. E, se admitirmos que o narrador-protagonista e o tocador de bongô são a mesma pessoa, isto é, que o tocador de bongô

se transformou em um homem relativamente “ajustado”, podemos afirmar que nem por isso foi “recompensado”, pois ainda sofre com a frustração de seu namoro com a “mocinha” e sua relação com a amante é superficial, regida por comportamentos ritualizados e quase tão rotineiros quanto os do mundo do trabalho na sociedade capitalista. Somado a isso, há dentro dele a sensação de incomunicabilidade, de isolamento numa *ilha* cercada de pessoas por todos os lados... A imagem final do “homem-ilha” não poderia ser mais adequada, assim como a do “prisioneiro de si mesmo” contida na epígrafe que introduz **Os prisioneiros**: “*Somos prisioneiros de nós mesmos. Nunca se esqueça disso, e de que não há fuga possível*”. Esse o mandamento que parece ser endereçado, por meio dos narradores, à grande maioria das personagens desse livro e mesmo de obras posteriores de Fonseca.

Diríamos ainda mais, a respeito da imagem do “homem-ilha” e “prisioneiro de si mesmo”: ela avança ao fato de as relações de poder nas sociedades ocidentais tornarem os indivíduos *sujeitos*, e *sujeitos* nas duas significações da palavra, como já apontamos em *O conformista incorrigível*, na esteira do pensamento de Michel Foucault: *sujeitos* como (entenda-se também: a) individualidades classificatórias, que vinculam os indivíduos a uma identidade-rótulo e *sujeitos* como corpos sujeitos às normas sociais a que muitos se conformam e outros opõem resistência, consciente ou inconscientemente. De qualquer modo, o não-ajustamento, a incapacidade ou recusa da “normalização” têm como consequência a exclusão, como acontece ao tocador de bongô e, ao que parece, ao narrador-protagonista, classificados como “preguiçosos” e postos à margem por isso. Em *Curriculum vitae*, o acréscimo em relação a *O conformista incorrigível* está em que as relações de poder se mostram estreitamente vinculadas à lógica capitalista. Além disso, “não há fuga possível”, como profere a epígrafe ao livro: as relações de poder se processam não só ao nível das instituições (a exemplo do “Instituto” em *O conformista incorrigível*), mas também (e principalmente) ao nível do microcosmo, do cotidiano, do *quarto*, das relações interindividuais, afetivas e sexuais inclusive. No conto analisado aqui, vemos a amante usar a estratégia do *olhar* (principalmente através do espelho, que duplica esse olhar; mas também o olhar direto) e a do apelo ao impulso sexual (cuja satisfação se tornou possível, pois parece ter havido, com o passar do tempo no conto, um afrouxamento das normas relativas à sexualidade; ou então a amante, na verdade, é uma prostituta...).

As “táticas” empregadas pela mulher se prestam a agir sobre o comportamento do amante, seja para seduzi-lo e convocá-lo a cumprir seu papel no ritual amoroso (principalmente por meio de sua imagem adornada e duplicada pelo espelho), seja para censurar-lhe a indolência. Em

contrapartida, o narrador-protagonista vê-se compelido (embora numa atitude que expressa resistência ao convencionalismo da amante), a *confessar*, não tanto à mulher, mas a si mesmo (e ao leitor), o seu *curriculum vitae* — o correr espontâneo, livre de regras, de sua vida passada, interrompido e malogrado pelas relações de poder no modo de produção capitalista.

2.3 “Vida, vida; nove fora, zero”⁷

No penúltimo livro de contos de Rubem Fonseca, **Pequenas Criaturas** (2002), há uma narrativa que mostra uma situação parecida com a apresentada em *Curriculum vitae*: uma conversa mantida por um casal em um quarto. Estamos falando de *Soma zero*, em que a temática do conformismo também surge, mas tratada de forma um tanto diferente em relação ao conto que analisamos no item anterior, principalmente quanto à maneira de narrar, que acaba determinando várias das diferenças entre um conto e outro, como procuraremos apontar. A primeira diferença visível entre *Curriculum vitae* e *Soma zero* verifica-se logo nas primeiras linhas desse último. *Soma zero* inicia-se com uma fala, seguida do relato, em terceira pessoa, de um gesto da personagem feminina que proferiu essa fala e de uma ação realizada por ela e seu amante:

“Sei que temos esse jantar, não se preocupe, estou vendo se encontro aquele vestido... Vou a outras lojas, depois... Tchau.”

A mulher desliga o celular, voltam a se abraçar na cama, esquecem a vida. (FONSECA, 2002, p. 161).

Vimos que, em *Curriculum vitae*, o foco narrativo é em primeira pessoa e que a história é contada pelo protagonista, o qual detém a maioria das falas, em contraste com o mutismo quase total de sua amante. O leitor irá perceber, pouco depois, que no conto em questão a situação se inverte: a personagem feminina, além de mais loquaz, é quem praticamente conduz o relato por meio de suas falas, ao passo que a personagem masculina se pronuncia de modo lacônico na maioria das vezes e o narrador pouco intervém, bem ao modo do chamado “Minimalismo”.⁸ O efeito é de uma grande

⁷ O título desse item toma emprestado um verso da canção *Bandeira*, de Zeca Baleiro (1997).

⁸ O Minimalismo é definido geralmente como um estilo relativamente recente em que o artista reduz a obra a seus elementos mais essenciais. Suas manifestações seriam encontráveis nas artes visuais, na música e na literatura. Assim como a música dita “minimalista”, a literatura que os críticos vinculam ao minimalismo se caracterizaria pela repetição de motivos (Cf. MINIMALISM, 2002).

A respeito do conto minimalista — do qual seriam representantes Raymond Carver, Mary Robinson e Amy Hempel, entre outros —, Cynthia J. Hallet (1996) faz uma interessante observação: a de que tanto o

distância entre o narrador e as personagens, que o leitor notará durante toda a narrativa, assim como o distanciamento entre o autor implícito e as personagens, em especial a feminina, cujas falas têm um teor patético que diverge não apenas do tom frio do narrador, mas da frieza irônica transmitida pelo “Rubem Fonseca” que os leitores se acostumaram a imaginar ao ler sua obra. Observemos:

A mulher desliga o celular, voltam a se abraçar na cama, esquecem a vida.
“Esse coração batendo forte é o meu ou o seu?”
“O nosso, o suor também é nosso, mas esses fios de cabelo na sua mão são meus.”
Silêncio.
“Não fica olhando para o teto, olha para mim.”
O homem olha para a mulher.
“Estou muito feliz. Sabe quanto tempo vou ficar feliz?”
Silêncio.
“Até entrar no meu carro e chegar em casa. Às vezes, tenho vontade de me drogar, mas sou muito medrosa para fazer isso.”
“Não ia resolver nada.” (FONSECA, 2002, p. 161).

O diálogo encetado pelo casal permite verificar que se instaura no conto outra situação recorrente na ficção de Rubem Fonseca, em especial nos contos mais recentes: a da mulher casada com um homem bem posto na sociedade e que se encontra, sob pretextos mentirosos, com seu amante, menos privilegiado socialmente. Outro elemento típico em Fonseca que se observa no primeiro trecho transcrito é a referência a emblemas da contemporaneidade (no caso, o telefone celular, cujo uso se generalizou e domina grande parte das formas atuais de comunicação interpessoal). Igualmente característico na ficção do autor são as referências feitas por suas personagens adúlteras à insatisfação conjugal, às mentiras que são obrigadas a contar constantemente

minimalismo quanto o conto como gênero seriam governados por uma estética da exclusão, cujo efeito paradoxalmente consistiria em levar o leitor a perceber e sentir justamente o que é excluído. Dessa maneira, no conto “minimalista” geralmente sobressaem o estilo seco, isento de emoção; as personagens comuns e de contornos difusos; as tramas aparentemente triviais, parcimoniosas em eventos, que se *mostram* ao leitor quase sem a interferência do narrador, substituído muitas vezes pelos diálogos em profusão. Essa narração reticente exige uma participação intensa do leitor, que se sente incitado, e mesmo obrigado, a preencher os vazios deixados pelo autor, a inferir o que é pronunciado nos não-ditos, a ver significados sob as banalidades aparentes, a enxergar no fragmento exíguo da experiência individual tratada ficcionalmente a globalidade da mecânica social. A força da escrita minimalista adviria, assim, de sua economia calculada; no entanto, essa economia tem sido vista muitas vezes como insuficiência — defeito já imputado, conforme aponta Hallet (1996), ao gênero do conto, que o minimalismo na verdade radicaliza.

Não somente o conto em estudo, mas quase toda a narrativa curta de Fonseca apresenta muitas das características do conto dito “minimalista”, o que não significa que devemos enquadrá-la nessa definição, ou melhor, que assim devemos rotulá-la; afinal, como indica Hallet (1996), a classificação “minimalista” aplicada ao conto, como toda classificação, é redutora e passível de servir como suporte a simplificações e preconceitos literários.

para se encontrar com o amante e à necessidade de conformar-se a uma vida dupla para manter as aparências e o *status* social. Esses aspectos se insinuam já na fala que abre o conto e se explicitam nesta que transcrevemos abaixo:

“Quando cheguei em casa ontem ele perguntou, Você foi ao cabeleireiro para fazer um penteado desses? Inventei uma resposta... Estou andando sobre carvões em brasa... Você não entende, você sai de casa e bate a porta, eu tenho que deixar instruções com empregadas, dar explicações, criar cenários, dizer mentiras, e na volta tudo se repete, novas determinações, providências, desempenhos, embustes. O lar é um monstro que nunca tem as suas exigências saciadas, está sempre pedindo mais. À noite tenho que ir a festas e jantares com ele e os nossos amigos, onde me mostro alegre, e sou a que ri mais alto, a que fala com mais entusiasmo, mas quando chego em casa estou com vontade de vomitar e preciso tomar um tranquilizante para poder dormir.” (FONSECA, 2002, p. 162, grifos nossos).

A personagem feminina — a quem o narrador se refere como “a mulher” ou “ela”, o que reforça no leitor a sensação de distância — faz questão de expressar ao amante o quanto o casamento a faz sofrer. Os trechos grifados evidenciam essa intenção, assim como uma fala anterior já reproduzida, na qual transparecem, além do sofrimento alegado, o desejo de evasão (por meio do uso de drogas) e a falta de coragem, seja para enfrentar essa situação adversa, seja para fugir a ela.

É interessante notar que as queixas da mulher parecem não inquietar verdadeiramente o amante. Este, apesar de dirigir-lhe palavras carinhosas e perceber-lhe as lágrimas, afigura-se ao leitor (e principalmente à amante) um tanto alheio, atitude que o aproxima tanto do narrador quanto do autor implícito, os quais, como já comentamos, se distanciam das personagens pelo tom frio e pela ironia:

“[...] quando chego em casa estou com vontade de vomitar e preciso tomar um tranquilizante para poder dormir.”

“Eu te amo.”

“Não precisa fazer essa cara de cachorro sem dono, esquece o que eu disse.”

Ela o beija. Fodem novamente.

“Você puxa os meus cabelos com força. Você é sádico e maluco. Um pouco sádico e muito maluco.”

“É sem querer.”

“Mas eu gosto, se nós tivéssemos um jogo de dominó você jogaria comigo?”

“Acho que sim. Quer ouvir uma música? Aquela de que você gosta.

“Me deixa triste. Não fica olhando para o teto.”

“Estou deitado de barriga para cima.”

“Também estou deitada de barriga para cima e estou olhando para você. Quer que eu diga o que estou vendo?”

“Não.”

“E você, agora que está olhando para mim e o seu pescoço está doendo, vê o quê?”

“A mulher mais bonita do mundo.”

“Quer que eu chore?”

“Não.”

Ela chora, sem soluçar, mas as lágrimas brilham tanto que ele as vê, mesmo olhando para o teto. (FONSECA, 2002, p. 162-163).

O comportamento abstraído da personagem masculina remete, a nosso ver, à atitude do narrador-protagonista de *Curriculum vitae* em relação a sua amante, não quanto ao alheamento (mais próprio dessa última, como vimos), mas quanto à distância que esse alheamento, na personagem do amante de *Soma zero*, instaura entre este último e sua amante.

A respeito do excerto reproduzido acima, ressaltaríamos também o uso de um palavrão — “foder” — pelo narrador, para referir-se à relação sexual entre as duas personagens. Trata-se de um verbo usado com frequência pelos narradores de Fonseca, ora como alusão ao sexo, ora para significar ruína, principalmente de ordem econômico-social (ser ou estar “fodido”). Embora seja um termo recorrente na ficção do autor — cujos narradores foram tornando-se cada vez mais menos propensos a eufemismos, como se pode notar num conto como *Intestino grosso*, de **Feliz Ano Novo** (1975) —, aqui seu efeito ressalta por reforçar — pela crueza do termo — o distanciamento entre o narrador e as personagens, dos quais ele relata pouquíssimas ações e da maneira mais breve e distante possível, privilegiando a transcrição de suas falas, sem nenhuma indicação da entonação com que são ditas. Assim, o leitor é obrigado a inferir do diálogo o possível significado do que as personagens dizem. Embora algumas falas sejam bastante expressivas em si mesmas, especialmente as da mulher, o esforço de interpretação é exigido do leitor também no caso deste trecho, no qual há a referência ao título e, portanto, pistas sobre os “sentidos” do conto:

“Meu marido está desconfiado.”

“A vida é um jogo de soma zero.”

“O que quer dizer isso?”

“Um jogo em que a soma dos ganhos e das perdas dos jogadores é sempre zero.”

“E o que acabamos de ganhar é zero? O que ganhamos todos os dias é zero?”

“Só quando formos somar com as perdas, as perdas nunca são zero.”

“Isso é uma coisa horrível, não é? Olha para mim.”

“Estou olhando.” (FONSECA, 2002, p. 163).

A primeira fala acrescenta um fato novo, que deixa entrever outros motivos da aflição expressa pela personagem feminina (medo de ser descoberta, de não poder mais encontrar-se com o amante, de perder o *status* social ganho com o casamento...). Quanto à fala subsequente, não é tão

fácil decidir se consiste realmente num comentário à revelação da mulher ou se consiste numa divagação da personagem masculina, que, como já observamos, se mostra um tanto alheada em relação às falas da amante. Ambas as possibilidades são plausíveis, pois o amante pode realmente ter desejado dizer, mesmo indiretamente (ou dito “sem querer”, em seu devaneio), que, no caso da descoberta do adultério, a cada um dos cônjuges caberia, inevitavelmente, pelo menos uma perda para cada ganho; ou que, no final das contas, um sairia ganhando e o outro, perdendo. O marido perderia a mulher, enquanto esta ficaria com o amante; o marido teria restituída sua vida de “solteiro”, ao passo que a mulher perderia seu *status* social, etc... Ora, na Teoria dos Jogos, entende-se por jogos de “soma zero”, aqueles em que, “se um jogador ganha, o outro necessariamente perde”, ou, em outras palavras, nos quais “um jogador só lucra com base no prejuízo de outro”, ganhando “exatamente o que o outro perde” (Cf. JOGOS DE SOMA ZERO, [200-?]; TEORIA DOS JOGOS, [200-?]). É curioso o fato de que não se trata da primeira referência a jogos feita no conto. Numa passagem que já transcrevemos, a mulher havia perguntado ao homem, depois de afirmar que gostava do modo bruto de fazer amor do amante, se ele jogaria dominó com ela. Trata-se de mais um trecho que exige do leitor a extração dos possíveis significados das falas das personagens. Estaria a mulher querendo indagar se o amante seria algo mais que seu “parceiro sexual”, ou seja, um companheiro na vida cotidiana? Ou teria ela simplesmente associado, conscientemente ou não, os “jogos sexuais” do casal a outros tipos de jogos? Ou, ainda, a fala em questão apenas deixaria transparecer, à revelia daquela que a pronuncia, o caráter “regulamentado”, “ritualizado”, da vida sexual? Seja como for, vale notar que, em **Pequenas criaturas**, estão presentes várias alusões a jogos (a mais evidente e significativa, talvez, no conto *Ganhar o jogo*, que também analisaremos). Consideramos que a redução da vida a um jogo, ainda mais de “tudo ou nada”, expõe o pessimismo da visão do mundo da personagem masculina, pessimismo esse que não se mostra infundado, como o decorrer da leitura irá indicar.

Voltando à passagem em que o homem compara a vida a um jogo de soma zero, vemos que a mulher não apreende o significado da analogia e ainda se mostra ofendida com a explicação do amante. O tom categórico da resposta deste reforça o teor pessimista da visão do mundo da personagem masculina e causa horror à mulher, que acaba vendo na “tese” do amante uma demonstração de medo:

“Isso é uma coisa horrível, não é? Olha para mim.”
“Estou olhando.”

“Você está com medo. Medo de que eu me mude para cá. De que eu me torne um peso para você.”

“Não diga isso.”

“Eu vivo com medo o tempo todo, mas o meu medo não é maior que o meu amor. Diga, o seu medo é maior do que o seu amor?”

“Não estou com medo.”

“Mas esse medo de eu me mudar para cá só acontece às vezes, se acontecer sempre, o seu amor vai diminuir. E acaba, é isso?”

“Temos que ser lúcidos.”

“A razão sobre os sentimentos, que coisa mais árida, você não respondeu.”

“Não sei responder.”

“Você não sofre por saber que eu, eu...”

“Você?”

“Durmo toda noite com outro.”

“Prefiro não falar sobre isso.” (FONSECA, 2002, p. 163).

Vê-se que a personagem feminina tenta, sem muito sucesso, arrancar do amante as respostas e alguma demonstração de pesar pelo fato de ela ser casada e infeliz. Para isso, argumenta que seu amor é mais forte que seu próprio medo, enquanto o dele não resistiria a condições adversas, como ter que acolhê-la em casa, caso o marido descubra o adultério. É possível notar, também, que o amante realmente se mostra esquivo e apela para a “razão”, o que revolta a amante. Movida aparentemente pela emoção, é ela quem admite sentir medo (possivelmente de uma reviravolta na situação desagradável, mas relativamente cômoda, vivida pelos dois). Mas também é ela quem toca nos aspectos práticos da questão, questionando o “comodismo” do amante:

“Você não sabe fazer nada para ganhar dinheiro, e se formos morar debaixo da ponte o nosso amor acaba, só podemos viver dentro de um certo esquema. É isso que você não sabe responder?”

“Já estive internado. Coisas da cabeça, não é contagioso.”

“Você nunca me disse isso.”

“Estou dizendo agora. Já trabalhei numa loja de discos e numa livraria, mas me mandaram embora.”

“Também nunca me disse isso.”

“Estou dizendo agora.” (FONSECA, 2002, p. 163-164).

Conforme já reiteramos, é difícil determinar o que realmente as personagens querem dizer, pois ao leitor só é fornecido o conteúdo das falas, sem qualquer indicação da entonação com que são ditas, e o “minimalista” narrador pouco intervém. Entretanto, a distância estabelecida pelo narrador em relação às personagens, principalmente em relação à mulher, cujo apelo às emoções acentua esse distanciamento, permite interpretar as falas das personagens de modo irônico, ou seja, de

uma forma que permite descobrir, por trás do sentido aparente das falas, um outro significado. Assim, arriscaríamos a interpretar a primeira fala da mulher no trecho acima como uma afirmação, embora tenha sido proferida por ela com intenção interrogativa. Dito de outra forma: embora atribua ao amante o pensamento de que o relacionamento de ambos acabaria se ela fosse viver com ele, parece ser a mulher quem pensa assim e cobra do parceiro, ainda que de maneira oblíqua, uma atitude que lhes possibilite viver juntos (fazer algo que renda dinheiro, ao que tudo indica). A atitude da personagem feminina faz lembrar, portanto, a das mulheres de *Curriculum vitae*, que vêem a inserção social da figura masculina como imprescindível. Por seu turno, a personagem masculina de *Soma zero* remete ao tocador de bongô da narrativa analisada no item precedente, com quem se parece por seu desajustamento e pela mal-sucedida tentativa de adaptar-se. E o fato de não ter contado antes à amante seus insucessos profissionais — seu “currículo de vida” malogrado — aproxima o desajustado de *Soma zero* do narrador-protagonista de *Curriculum vitae* (e, portanto, da visão de mundo desencantada do autor implícito). A diferença apresentada pela figura masculina do conto que estamos examinando é, segundo ele mesmo revela, seu histórico de problemas mentais, informação que confere mais uma nota irônica ao relato, se relembrarmos o comentário da mulher sobre o comportamento sexual do amante — “Você é sádico e maluco. Um pouco sádico e muito maluco.” (FONSECA, 2002, p. 162) — e a recomendação feita por ele à parceira: “Temos que ser lúcidos” (FONSECA, 2002, p. 164). Conquanto não seja possível saber se esses problemas mentais foram a causa ou a consequência do fracasso profissional, a questão do desajustamento social aqui se complica, pois de um modo ou de outro também está associado a desordens psicológicas ou psiquiátricas, que, se revelam, portanto, mais um fator de exclusão social.

A exclusão social, porém, não é “exclusividade” da figura masculina em *Soma zero*. A mulher, a quem a revelação do amante parece ter encorajado, lembra seu passado difícil e inglório de órfã e desajustada: “ ‘Nunca trabalhei, nem escrevi, nem pintei, nem coisa nenhuma, saí da faculdade para casar, não terminei o curso, estudava biologia, uma órfã de pai e mãe estudando biologia, você acredita?’ ” (FONSECA, 2002, p. 164).

Importa ressaltar o fato de a mulher conhecer (ou intuir) a “necessidade” de adaptar-se às “regras do jogo” do sistema capitalista, isto é, de buscar uma ocupação “adequada” a sua condição social, que a insira produtivamente na sociedade, mesmo que isso não lhe propicie satisfação

profissional e pessoal. Órfã e, provavelmente, sem recursos, poucas alternativas se lhe apresentariam, além do casamento por conveniência.

“O que uma órfã deve estudar?”

“Talvez contabilidade, informática. [...]” (FONSECA, 2002, p. 164).

Vale salientar que o amante não vê esse imperativo como natural, embora, ao contrário da mulher, tenha buscado empregar-se. Recorde-se, a propósito, que as atividades profissionais exercidas pela personagem masculina estão relacionadas, de alguma maneira, às artes (campo com o qual ele se identifica, conforme o desenrolar do conto deixará mais claro). É possível perceber, assim, que o amante não se dispôs a procurar uma ocupação só para atender às expectativas sociais. Na verdade, como a continuidade da leitura irá indicar, essa personagem parece não importar-se com o fato de sua arte não ter utilidade social, nem constituir uma forma de ganhar dinheiro. Esse é um aspecto do caráter do amante que a personagem feminina conhece bem, daí a insistência no apelo aos sentimentos dele:

“Talvez contabilidade, informática. Mas você sofre ou não? Por eu dormir toda noite com outro.”

“Fico infeliz.”

“Fica infeliz mas não chora, eu choro sempre.”

“Minha mãe não me ensinou a chorar.” (FONSECA, 2002, p. 165).

Entretanto, ante a ineficácia de sua estratégia, a mulher recorre à comparação entre sua situação de esposa infeliz e a da mãe do amante, bem como à incapacidade deste de ganhar dinheiro:

“Ela já morreu, não morreu? E o que ela dizia? Homem não chora?”

“Ela não chorava.”

“Mas tinha um marido e amava outro homem? Um artista, um intelectual incapaz de ganhar dinheiro com o seu trabalho? Desculpe o *intelectual*, sei que você não gosta da palavra.”

“Às vezes, sinto vontade de chorar, quando você vai embora e fico sozinho, mas não consigo.”

“E quando a dor é física? Nem assim?”

“Tomo analgésico. Enxugue seu rosto com o lençol.” (FONSECA, 2002, p. 165, grifo do autor).

Como se pode observar, é difícil arrancar da personagem masculina, sempre contida, uma demonstração de desgosto pela situação da amante e uma mudança de atitude em relação a isso. Isso é percebido por ela, que resolve ser mais direta, embora ainda sentimental:

“Você não acha que temos que fazer alguma coisa? Ou vamos esperar a vida corromper os nossos sentimentos?”

“Que coisa?”

“Já pensei em me matar, depois de matar você. Pára de olhar para o teto, não estou brincando.”

“Daqui a pouco o meu pescoço vai doer.”

“E eu?”

“Você o quê?”

“O que significo para você?”

“Alegria, leite, companhia, amor.” (FONSECA, 2002, p. 165).

A última frase da passagem citada sugere à mulher (e, talvez, ao leitor) que os sentimentos da personagem masculina situam o amor em último lugar (embora provavelmente ele os estivesse resumindo nessa última palavra). Isso enseja que personagem feminina, novamente, questione a arte produzida pelo amante, a ponto de desafiá-lo a cortar a própria orelha como fez Van Gogh, protótipo do artista incompreendido e fracassado, cuja automutilação o tornou, aos olhos do grande público, tão famoso quanto suas obras (obras essas reconhecidas apenas postumamente, digase de passagem).

“Mas a arte é mais importante que tudo... E quando você morrer de velho, tudo o que você fez for esquecido, jogado no lixo? Você não tem coragem nem de cortar a sua orelha.”

“Se você quiser, eu corto.”

“Então corta agora.” (FONSECA, 2002, p. 165-166).

À última linha do trecho reproduzido acima, que instaura o clímax da narrativa, segue-se uma intervenção do narrador, que relata de maneira fria, lacônica, mas quase gesto a gesto, as ações da personagem masculina: “Ele se levanta da cama. Depois de algum tempo, volta com um pano apertado de encontro à face, sangue escorre do seu pescoço, ele estende a outra mão fechada para ela, abre a mão. Dentro está a orelha decepada.” (FONSECA, 2002, p. 166).

No diálogo que vem a seguir, chama a atenção a serenidade da personagem masculina, a quem a amputação parece ter afetado tanto quanto o corte de uma unha:

“Um presente para você.”

“Meu Deus, você tem que ir a um hospital.”

“Esterilizei a faca antes e limpei o ferimento com um anti-séptico, a hemorragia passa logo.” (FONSECA, 2002, p. 166).

Quanto à mulher, vê-se que sua reação imediata é de susto e alarme, seguida pouco depois de satisfação — afinal, o amante lhe oferecera a orelha como um presente. Ela até volta a mencionar a mãe do amante, a fim de agradá-lo e de convencê-lo da “nobreza” do gesto automutilador: “Sua mãe, onde quer que ela esteja, deve estar muito orgulhosa de você.” (FONSECA, 2002, p. 166).

A resposta do amante é irônica, mas a mulher a ignora e logo expressa a intenção de retribuir o “presente”:

“Estou contando com isso.”
“Sabia que ia ter que cortar uma orelha para mim?”
“Comprei uma faca afiada.”
“E eu tenho que fazer o quê, por você?” (FONSECA, 2002, p. 166).

A necessidade de uma retribuição equivalente é logo ironicamente descartada por ele, o que faz a personagem feminina momentaneamente cair em si e refletir sobre a intensidade da violência contida no gesto que causou:

“Não sei, mas não é cortar os pulsos.”
“Acho que estamos enlouquecendo.” (FONSECA, 2002, p. 166).

A réplica do amante parece isenta de malícia e fazer referência a sua internação no passado, mas pode sugerir também ao leitor que seu limite foi justamente atingido quando ele se automutilou e que, portanto, a mulher não conseguirá obter mais nada dele: “Eu já cheguei no meu ponto. Não passo disso.” (FONSECA, 2002, p. 166). Contudo, a personagem feminina parece esquecer-se da brutalidade da situação que provocou: chama a atenção para si, para *sua* instabilidade psíquica e parece ansiosa para apoderar-se da orelha decepada: “Posso te contar uma coisa? Meu analista anda preocupado comigo. Ele não sabe, mas acho que ainda não cheguei no *meu* ponto. Tenho que ir embora. Posso levar a orelha comigo?” (FONSECA, 2002, p. 166, grifo do autor).

Na continuação do diálogo, a mulher dá a entender que não ficou inteiramente satisfeita com a “oferenda” do amante, mas suas reações de certo modo contradizem isso. Assim, sua queixa, cujo teor é sentimental, soa, se não falsa, ao menos ambígua: ela gostaria mesmo que o amante, como ela, chorasse, ou que ele, além de cortar a orelha, *também* derramasse lágrimas? Por seu turno, a personagem masculina parece distanciar-se ainda mais da amante:

“[...] Posso levar a orelha comigo?”
“É sua, chegando em casa, põe num frasco com formol, a farmácia vende.”

“Mas o que eu gostaria mesmo é que você também chorasse.”
“Isso é mais difícil.”
“Amanhã é sábado.”
“Eu sei, a gente não vai se ver, nem no domingo.”
“Talvez você chore, neste fim de semana.”
“Vou tentar.” (FONSECA, 2002, p. 166-167, grifo nosso).

Embora não seja possível dizer com que inflexão são ditas, se em tom sério ou irônico, arriscamo-nos a afirmar (com base nas características que inferimos da mulher e na distância que narrador e personagem masculina estabelecem em relação a ela) que a figura feminina aproveita o ensejo da automutilação do amante para sugerir-lhe que tente produzir uma arte proveitosa em termos de reconhecimento e dinheiro. Afinal, ela faz referência a um dos quadros mais famosos e valiosos de Van Gogh e a uma forma poética fixa consagrada:

“Vou tentar.”
“Pinta uns girassóis.”
“Não sei pintar aqueles girassóis. Talvez se sofresse de glaucoma.”
“Escreve um soneto.”
“Não sei escrever sonetos.” (FONSECA, 2002, p. 167).

As respostas do amante novamente apontam para o desajustamento dessa personagem: *não sabe* pintar girassóis à Van Gogh, *não sabe* escrever sonetos... Em resumo, é incapaz de fazer da arte seu modo de ganhar a vida, ou seja, não consegue produzir uma arte *vendável* (ou *consumível*). E não parece estar disposto a tentar. É o que se depreende do laconismo e do aspecto irônico de suas falas.

Já a personalidade mais “pragmática” da mulher, que contrasta com seu discurso sentimental, se entremostra mais uma vez nesta que é a penúltima intervenção do narrador, curiosa por seu detalhismo com respeito a ações aparentemente triviais: “Ela se veste, percorre o quarto e a sala para ver se não está esquecendo alguma coisa, abre a porta da rua.” (FONSECA, 2002, p. 167).

A fala que se segue — “Soma zero?” (FONSECA, 2002, p. 167) — não pode ser atribuída com toda a certeza à personagem feminina, já que não há indicações claras disso, como a ocorrência de uma réplica ou a presença de um verbo *dicendi* (categoria ausente, aliás, em todos os diálogos). Porém, como a frase que fecha o conto — “Fecha a porta, sai.” (FONSECA, 2002, p. 167) — relata ainda uma ação da mulher, a relação entre essa frase e as últimas ações narradas parece conseqüente. A forma interrogativa da última fala indica que a mulher questiona a validade da

comparação entre a vida e um jogo de “soma zero” feita pelo amante. Ou então ela estaria tentando memorizar a expressão mencionada pela personagem masculina; nesse caso, a mulher teria finalmente compreendido e aceitado a “tese” do amante: a obtenção de uma “oferenda” de amor teve como contrapartida uma perda. Entretanto, consideramos mais coerente imaginar que a mulher não admite a ocorrência de uma perda; que, em sua opinião, ambos ganharam: ela, uma “prova de amor” e ele, uma “prova” de que é “capaz” de tomar uma atitude, de praticar um ato “notável”. Vemos, então, como em *Curriculum vitae*, a pressão em favor da adaptação resultando em violência. Em *Soma zero*, contudo, essa pressão, ironicamente, inspira-se num ato paroxístico de um artista inadaptado, o que ressalta a intensidade da violência. Entretanto, conforme já observamos, a própria personagem masculina parece não ter-se abalado com a automutilação. Isso não invalida o caráter violento da pressão em favor do ajustamento; ao contrário, o fato de o artista fracassado do conto não dar valor a seu corpo torna-a ainda mais flagrante. Os pormenores empregados pelo narrador para compor a situação física da personagem após a automutilação, a despeito da frieza com que são descritos, resumem de maneira cabal o caráter violento de que falamos. A narrativa nos sugere, assim, que, além da segregação social, os inadaptados estão fadados à baixa auto-estima e à violência contra si mesmos. Embora de uma forma tortuosa, a não-ocorrência de perdas estaria, portanto, comprovada: se não valia nada, a orelha amputada não constitui uma perda... Essa consideração, porém, possibilita encarar o “problema” sob outro ângulo: se o órgão extirpado não tinha valor, também não houve ganhos, ou seja: “soma zero”. De uma forma ou outra, porém, o conto sugere que quem sai sempre perdendo é o indivíduo desajustado: o artista mal-sucedido do conto sofre duplamente, em seu corpo — desvalorizado e mutilado —, a violência de um sistema socioeconômico que precisa pôr tudo e todos a seu serviço para obter seu máximo rendimento. E a violência da desvalorização e da mutilação são ampliadas na medida em que partem do próprio indivíduo.

Finalmente, a frase que encerra o conto parece também *encerrar* a personagem masculina no isolamento de seu quarto e de sua condição de marginalizado social. Vista desse modo, acaba por formar par irônico com uma frase dita anteriormente pela mulher, que ganha a rua depois de verificar cautelosamente se não esqueceu nada: “Você não entende, você sai de casa e bate a porta [...]”. Vemos, portanto, retomada e amplificada em *Soma zero* a imagem do “homem-ilha” que surge em *Curriculum vitae*. Essa imagem, no conto que acabamos de examinar, reitera ainda mais, em nosso entender, a condição de “prisioneiros” a que está relegada grande parte das personagens de

Rubem Fonseca — marginalizadas e rejeitadas por uma sociedade a cuja lógica mutiladora não podem, entretanto, escapar.

2.3.1 *A Teoria dos Jogos do Poder, na Prática*

Observamos, mais uma vez, em *Soma zero*, tal como em *O conformista incorrigível* e *Curriculum vitae*, o funcionamento das relações de poder tal como as descreveu Foucault, isto é, como um *jogo* de estratégias em que um indivíduo busca agir sobre a ação de outro por intermédio de estratégias. Assim como em *Curriculum vitae*, esse jogo se verifica no nível mais íntimo das relações interindividuais, qual seja, na intimidade do quarto, das relações amorosas/sexuais. Já no início do conto, vê-se que a personagem feminina lança estrategicamente mão de seu papel social de “dondoca” (fútil, consumista e sustentada pelo cônjuge), simulando que esse papel social é de fato sua “identidade”, a fim de despistar o marido traído e já desconfiado. Embora este não esteja no ambiente do quarto, o encurtamento da distância espacial entre marido e mulher é propiciado pelo celular, o qual, por poder ser carregado a toda parte, possibilita que seu proprietário seja localizado facilmente e, portanto, *monitorado*, *vigiado*, ainda que à distância. (Não por acaso há quem já tenha chamado o aparelho de “coleira eletrônica”, referindo-se ao uso que alguns casais fazem do telefone móvel...) Trata-se, portanto, de mais uma das formas assumidas pelo “olho do poder” a que se referiu Foucault (1979) e que, assim, se transforma agora em “ouvido do poder”...

Já com o amante, vemos que a mulher usa o discurso da sentimentalidade, cujo objetivo, porém, é sensibilizar o parceiro para a necessidade de fazer algo “útil”, “prático”, ainda que por um motivo sentimental. É interessante observar que essa tática, embora aluda a sentimentos, é notadamente *material*, *corporal* — exatamente como todo exercício do poder, segundo Foucault (1979, p. 147). A imagem batida do coração como sede dos sentimentos ganha nova significância. O coração, no que parece ser a fala da personagem feminina, é tomado, ainda que inadvertidamente, em sua materialidade de órgão, cujo ritmo é utilizado como parâmetro para avaliar a intensidade do amor ou do desejo sexual. Quase um “sismógrafo” dessas sensações psíquicas, o coração equivale aí a um instrumento de monitoramento dos sentimentos alheios — no caso, do amor ou do desejo da personagem masculina pela mulher. A resposta do amante parece ter o propósito de assegurar à companheira que ambos sentem o mesmo ardor afetivo e físico: além do ritmo acelerado de ambos os

corações, ele aponta o suor e os fios de cabelos arrancados no calor da paixão... A nosso ver, no entanto, há um travo irônico nessa réplica, não só por reiterar os sinais físicos, corporais, do amor e do desejo, mas por destacar os cabelos arrancados pela mulher. Visto retrospectivamente, esse gesto, por sua violência implícita, conquanto consentida, parece anunciar a automutilação da orelha que a personagem masculina depois inflige a si mesma, embora instado por sua parceira. Parece haver, assim, simultaneamente, passividade e resistência do homem às ações da mulher. Com efeito, vimos que a personagem masculina se mostra amorosa, receptiva, às falas da mulher, mas ao mesmo tempo alheia, refratária, em seu laconismo e sua esquivança ao olhar. É mais do que significativa, aliás, a insistência da mulher para que o amante deixe de olhar para o teto e olhe para ela. Outra vez conferindo novo significado a um clichê (o dos olhos como “espelho da alma”), o órgão da visão parece ser utilizado como instrumento de medição dos sentimentos, do grau de “verdade” desses sentimentos — o que, no final das contas, nada mais é que um prolongamento de seu emprego como dispositivo de vigilância. Igualmente significativo é o fato de a mulher constantemente chamar a atenção do amante para as lágrimas que derrama. Em certa passagem, como vimos, o narrador relata que elas “brilham tanto” que a personagem não consegue deixar de vê-las, mesmo olhando para o teto. Saídas dos olhos, as lágrimas aí duplicam a força do olhar, como o espelho em *Curriculum vitae*, a ponto de o retraído amante não conseguir ignorá-las. E, sincero ou não, o certo é que o choro é usado como uma das principais estratégias de ação da mulher sobre o homem. Na verdade, o choro e o olhar equivalem-se como estratégia e são empregados pela personagem feminina como prova de verdade dos seus sentimentos pelo amante e deste por ela (ou seja, fazem parte do discurso sentimental usado para obter do amante uma atitude “prática”). A resistência da personagem masculina ao olhar e ao choro é evidente, conforme já observamos em trechos reproduzidos anteriormente (Cf. FONSECA, 2002, p. 165).

De fato, além das negativas, ressalta a resistência do próprio corpo do amante (pretextada, aliás, por ele) ao olhar e ao choro da mulher. Há, entretanto, áreas do corpo que oferecem menor “resistência” e é nelas que a personagem feminina investe sua ação. Em outras palavras, há o recurso à sedução, ao impulso sexual inerente aos corpos: “Ela o beija. Fodem novamente.” (FONSECA, 2002, p. 162). E há ainda a tática da alusão ao sofrimento físico que, segundo ela, o casamento de aparências lhe causa e que paradoxalmente só pode ser amenizado por meio de agressões ao próprio corpo (Cf. FONSECA, 2002, p. 162; 165).

Conforme já observamos mais de uma vez, a reação do amante é, a um só tempo, de receptividade e de alheamento. Ao lado das demonstrações de ardor físico, ternura e solidariedade para com o sofrimento da mulher, convivem o abandono ao mutismo e a fuga ao olhar. Sua participação no jogo de estratégias da amante é restrita, como se pode depreender de sua resposta evasiva ou não muito convicta, quando indagado pela mulher se *jogaria* dominó com ela. Para a personagem masculina, como ele mesmo enuncia — numa comparação que evoca inevitavelmente a imagem utilizada por Foucault para descrever as relações de poder —, a vida é um *jogo* no qual há sempre um perdedor e no qual, por isso, ele se recusa a engajar-se integralmente, a fim de minimizar as inevitáveis “perdas”. (Pelo menos é o que inferimos do comportamento do amante ao longo do conto.) Tão inevitáveis seriam essas perdas que, mesmo aderindo parcialmente às regras do jogo, ele decide (ou se vê obrigado a) abrir mão de uma parte de seu corpo, numa resposta à provocação da mulher. É difícil decidir, entretanto, qual foi a motivação dessa resposta ao “lance” da amante. Teria sido motivada pela vontade de contentá-la e de manter o relacionamento amoroso com ela ou pelo questionamento de sua condição de artista “fracassado e marginalizado” (que parece implícita no desafio lançado pela mulher)? A alusão à automutilação de Van Gogh não fica expressa num primeiro momento, mas se explicita quando a personagem feminina sugere a seu parceiro, no final do conto, que pinte “uns girassóis”, numa clara referência ao mais famoso quadro do pintor holandês, com o qual o amante parece identificar-se. É impossível, ao que o relato indica, escapar à *sujeição* a que o jogo das relações de poder obriga os indivíduos: a personagem masculina parece assumir a *identidade* de “intelectual/artista marginal, fracassado e apático” que a amante e a sociedade lhe atribuem. Embora tenha dado a entender à mulher que não gosta da palavra “intelectual” aplicada a ele, certo modo confirma tal *identidade* ao automutilar-se, à maneira de Van Gogh... A automutilação também pode, como já sugerimos, ter sido motivada pelo interesse da personagem masculina em manter seu caso amoroso com a mulher, à qual ele oferece sua orelha como “presente”. Seja como for, o exercício do poder, do *micropoder* desempenhado pela figura feminina no conto, inscreveu-se definitiva e violentamente no corpo do amante. Essa violência, conforme já anotamos, se amplifica porque a personagem masculina parece não senti-la, não dar valor ao órgão que amputou. Trata-se, afinal de contas, de um corpo sem préstimo para o modo de produção capitalista, pois é incapaz de uma atitude prática, funcional, seja no âmbito das relações afetivas, seja no campo profissional. E a personagem masculina, cujo corpo foi vítima dessa inscrição violenta do poder, de certa forma

reconhece sua falta de valor, ao não oferecer resistência à provocação da amante e cortar a própria orelha como se cortasse uma unha, aceitando assim o rótulo de “intelectual/artista marginal”. É preciso ressaltar, entretanto, que o tom irônico das últimas falas da personagem masculina — tom de quem parece ter plena consciência do significado de seu ato — indica que a resistência permanece, a despeito das “concessões” às regras do jogo. Sua resposta ao desejo expresso pela mulher de que ele também chore — “Isso é mais difícil.” (FONSECA, 2002, p. 166-167) — dá a entender que o exercício do poder não alcança suas convicções mais íntimas.

Ao contrário do olhar da mulher, o da figura masculina não se presta a exibir emoções para agir sobre a conduta das pessoas e/ou monitorá-la. Embora sadio, “normal”, não “glaucomatoso”, não defeituoso fisicamente, o olhar dessa personagem afigura-se avesso ao exercício do poder, um reduto não “colonizável” pelas relações de poder. “Eu já cheguei no meu ponto. Não passo disso”, diz o homem, de maneira ambígua e não fortuita, em nosso entender, embora esteja referindo-se aparentemente apenas a sua internação passada. Aliás, essa internação (por “coisas da cabeça”, como a própria personagem explica) nos remete mais uma vez aos escritos de Foucault, que apontou o confinamento como dispositivo de exclusão dos anormais. Já dissemos que a personagem masculina de *Soma zero* evoca o narrador-protagonista e o tocador de bongô de *Curriculum vitae*, aos quais se assemelha quanto ao desajustamento e à mal-sucedida tentativa de adaptarem-se. O intelectual de *Soma zero* apresenta, porém, uma característica que não existia, ao menos explicitamente, nessas outras duas personagens: precisamente o histórico de internamento por problemas mentais, que assim se soma à recusa dos padrões de conduta social como fator de exclusão. O principal *aditamento*, no entanto, de *Soma zero* em relação a *Curriculum vitae* está em evidenciar ainda mais a materialidade, a “corporalidade”, que caracterizam o exercício das relações de poder, bem como a semelhança da mecânica dessas relações de poder a um *jogo*, com suas regras e estratégias — semelhança essa indiciada e resumida no próprio título da narrativa, à revelia ou não das intenções do autor.

3 A educação pela violência: a formação de um narrador-protagonista

3.1 Os sonhos são feitos de vinil

A matéria do sonho (Lúcia McCartney – 1967), *O livro de panegíricos* (**Romance negro e outras histórias** - 1992) e *O anjo da guarda* (**Histórias de amor** - 1997) são, a nosso ver, três contos bastante apropriados para observar um exemplo de evolução das personagens na ficção de Rubem Fonseca, pois têm em comum o mesmo narrador-protagonista, mas diferem pelo fato de essa personagem narradora apresentar-se, em cada uma das narrativas mencionadas, em diferentes fases de sua vida. Assistimos, ao lermos esses contos na sequência em que foram publicados, à transformação do jovem ingênuo e maravilhado de *A matéria do sonho* no homem amargo e de certa forma resignado de *O livro de panegíricos* e *O anjo da guarda*. Essa a evolução que parece ocorrer com as personagens fONSEQUEANAS, não obstante a resignação e o conformismo, como já procuramos indicar, pareçam fazer parte do caráter de outras criaturas ficcionais construídas anteriormente pelo autor. A distinção parece residir na particularidade, observável recentemente na prosa de Fonseca, de que parece haver uma aproximação, uma maior sintonia, por assim dizer, entre o autor e as personagens (principalmente, ao que parece, as que também narram). Ou, ao menos, entre aquelas e o que Wayne Booth (1967, p. 92; 1975, p. 151) chamou de “autor implícito” (“*implied author*”) ou “segundo eu do autor” (“*the author’s second self*”) — isto é, uma versão *superior* do autor criada por ele à medida que elabora sua obra, diferente, portanto, do ser humano real.

Mas comecemos do “princípio” — como diria o narrador-protagonista de *A matéria do sonho*, ou seja, prosseguindo com nossa estratégia de leitura das narrativas de Fonseca. De saída, além do título enigmático, o leitor percebe que o conto é narrado em primeira pessoa — por um “narrador dramatizado” (“*dramatised narrator*”), inserido na história (BOOTH, 1967, p. 92-93; 1975, p. 151-153). Também se percebe, quase ao mesmo tempo, que duas outras personagens são apresentadas: D. Julieta e seu Alberto, casal em cuja casa o narrador-protagonista vai trabalhar como enfermeiro ou “cuidador de velhos”. Na verdade, a rápida introdução dessas personagens é condizente com o modo abrupto com que o narrador-protagonista (que, aliás, não revela seu nome) relata sua admissão no emprego e na residência do casal de velhos: “Começando pelo princípio: li o anúncio do

jornal e quem me abriu a porta foi D. Julieta. O seu Alberto estava na cama e ela disse: olha você tem que dar banho nele, mudar-lhe a roupa, dar-lhe comida, colocá-lo na cadeira de rodas e passear. [...]" (FONSECA, 1987, p. 135). Modo abrupto esse provavelmente não esperado pelo leitor, que talvez aguarde um relato mais detalhado ao ler a primeira oração do conto. Porém, o estilo direto usado no conto inteiro, às vezes de uma dicção quase infantil — "[...] seu Alberto fazia cocô na roupa e xixi na cama. Era magrinho mas dar banho nele custava muito" (FONSECA, 1987, p. 135) — que já se percebe nas primeiras linhas citadas, explica essa e outras abrupções no texto. A propósito, a abertura de *A matéria do sonho* expõe alguns outros aspectos característicos dessa narrativa. Primeiro, o uso do discurso direto sem aspas ou travessões — "[...] ela disse: olha você tem que dar banho nele [...]" (FONSECA, 1987, p. 135) — que transmite a impressão de que a história está sendo contada oralmente, de um jorro, sem interrupções. Aliás, todo o conto é constituído de um só parágrafo. Essa forma peculiar de manejar o discurso direto parece, em parte, dever-se às prováveis características do narrador-protagonista: jovem, inexperiente, pobre e de pouca instrução, distante, portanto, do "segundo eu" de Rubem Fonseca quanto à idade, à experiência, à posição social, ao grau de instrução e, em consequência, possivelmente, quanto à visão que tem do mundo.

O segundo aspecto que sobressai já nas linhas iniciais é a sensação de receptividade, deslumbramento e ingenuidade transmitida pela maneira como o narrador-protagonista relata suas primeiras impressões e experiências na casa dos dois velhinhos:

[...] Da cama o seu Alberto sorriu para mim, um velhinho muito magro de olhos azuis. O trabalho não era fácil, seu Alberto fazia cocô na roupa e xixi na cama. Era magrinho mas dar banho nele custava muito. E também carregá-lo do quarto pra sala e da sala pro quarto. D. Julieta ajudava e a comida que ela fazia era a coisa mais gostosa do mundo. À noite nós víamos televisão ou então ela me mandava ler. Precisas ler, apanha lá um dos livros do meu filho. Em pouco tempo eu deixei de ver televisão, só lia. [...] (FONSECA, 1987, p. 136).

Em terceiro lugar, chamam a atenção, ao longo da narrativa, as várias e longas enumerações de títulos de livros lidos pelo narrador-protagonista. Um detalhe interessante em *A matéria do sonho* é que, logo após a menção do hábito de leitura adquirido na casa do casal de velhos, o narrador-protagonista introduz uma nova personagem, cujo papel no conto será decisivo — o enigmático dr. R., filho de D. Julieta e seu Alberto:

[...] Em pouco tempo eu deixei de ver televisão, só lia. O dr. R. era o filho deles. Ele aparecia pouco e a D. Julieta vivia reclamando, ele nunca vem ver o pai. O dr. R.

era um homem magro e calvo. Muito. Eu queria ser ele, mas não tão magro nem tão careca. Queria ser filho dos dois velhinhos. Dr. R., qual o melhor livro, perguntei um dia, Crime e Castigo ou Fausta Vencida? Ele gostava mais de Crime e Castigo mas a Fausta Vencida era a sua infância. Mas também está certo gostar mais da Fausta, como você. [...] (FONSECA, 1987, p. 136).

O trecho transcrito acima, além da apresentação dessa personagem, contém vários outros aspectos importantes, alguns dos quais já mencionados. Observamos, por exemplo, o discurso direto reproduzido sem aspas e a pontuação às vezes discordante das normas gramaticais — em suma, um estilo singelo, aqui evidenciado também pela particularidade de que os títulos dos livros não são destacados por negrito, itálico ou aspas, como faria alguém mais “culto” (o que, por isso, está em conformidade com a presumível parca formação escolar do narrador). Porém, o que mais sobressai é a identificação deste com o dr. R. .

A respeito da distância entre o narrador-protagonista e uma das personagens, vale recorrermos a algumas considerações de Wayne Booth a respeito da questão. Booth (1967, p. 96-97; 1975, p. 155) afirma que, estejam ou não envolvidos na ação como agentes, os narradores (e também os “refletores em terceira pessoa”) diferem notadamente quanto ao grau e ao tipo de “distância” que os separa do autor, do leitor e de outras personagens da história que relatam ou refletem. Ele também explica que essa distância é discutida com frequência em termos de “ironia” e “tom”, mas que nossa experiência, na realidade, é muito mais ampla e diversa do que expressões como essas são capazes de sugerir. A distância entre o narrador e o restante das personagens é o segundo tipo descrito por Booth: “The *narrator* also may be more or less distant from the *characters* in the story he tells. He may differ, for example, morally, intellectually and temporally [...], morally and intellectually [...], morally and emotionally [...]” (BOOTH, 1967, p. 98, grifo do autor).

Antes, porém, de descrever essa categoria de distância, Booth (1967; 1975) afirma que, em qualquer experiência de leitura, há um diálogo implícito entre autor, narrador, as outras personagens e o leitor, cada um dos quais podendo variar, uns em relação aos outros, da identificação à completa oposição, no tocante a qualquer linha de valor ou julgamento, moralmente, intelectualmente, esteticamente ou mesmo fisicamente. Com respeito à relação estabelecida entre o narrador-protagonista e o dr. R, é possível observar que este se distancia daquele (pelo menos aparentemente) em todos os sentidos. A despeito da distância estabelecida (ou precisamente em razão das diferenças), o narrador-protagonista se identifica com o filho do casal de velhos a ponto de querer

ser ele, o que também é reforçado pela confissão de que gostaria de ser filho de D. Julieta e de seu Alberto. Esse desejo, conquanto expresse diretamente o vínculo afetivo com os velhinhos, representa igualmente, embora de modo indireto, a identificação do narrador-protagonista com a personagem do dr. R. A inquirição feita a essa personagem sobre qual livro seria melhor é outro dos fatos narrados que põe em relevo essa identificação. O mesmo se pode dizer da longa enumeração de títulos de livros que se segue à resposta do dr. R., cujo julgamento “indulgente” e singular a respeito da qualidade das obras lidas pelo narrador-protagonista parece ter incentivado ainda mais o hábito de leitura contraído por este último:

[...] Mas está certo gostar mais da Fausta, como você. Li: Guerra e Paz, o Príncipe e o Mendigo, o Monge de Cister, Winnetou, Pardaillan, A Vingança do Judeu, Scaramouche, Pimpinela Escarlata, Buridan, Os Três Mosqueteiros, O Homem Invisível, Drácula, Crime e Castigo, Fausta, Fausta Vencida, Eu Claudius, o Conde Belisarius, A Montanha Mágica, Os Thibault, Como Jogar Basketball, O Lobo da Estepe, Tarzan o Rei das Selvas, Os Homens de Borracha, As Mulheres de Bronze, O Processo, Eurico, o Presbítero. A maioria dos livros era muito antiga, com datas de mais de vinte ou trinta anos. Mas havia alguns novos. Trabalhei dois anos na casa de D. Julieta. Li centenas de livros. [...] (FONSECA, 1987, p. 136).

Note-se, no fragmento reproduzido acima, além da profusão, o ecletismo dos títulos arrolados pelo narrador-protagonista, que misturam obras consideradas de alto valor literário (como **Guerra e Paz** e **A Montanha Mágica**) e livros que costumam ser qualificados como não literários ou “subliterários” (**Como Jogar Basketball** e **Tarzan, o Rei das Selvas**, por exemplo). Ora, trata-se dos livros que fazem parte da vasta biblioteca do dr. R., cujas preferências (ao que indica a resposta dada ao anônimo narrador-protagonista) podem até incidir sobre as obras consideradas pertencentes à chamada “alta literatura”, mas não o impedem de conservar e estimar os livros reputados como sublitteratura lidos na infância. (Daí, possivelmente, o julgamento “condescendente” e original a respeito do que seja valor literário.) A propósito, se o leitor conhecer um dado da biografia de Fonseca — a de que (como o protagonista de *A matéria do sonho*) ele era um leitor compulsivo em sua infância — pode supor que a personagem central e narradora é uma espécie de retrato, modificado embora, do escritor quando jovem. Outro detalhe biográfico pode ter vindo à mente de um leitor que tenha lido a respeito da vida de Fonseca, ao notar que os velhinhos empregadores do narrador-protagonista têm os mesmos nomes dos pais do contista — “Rubem Fonseca [...], filho de Alberto Augusto Fonseca e Julieta de Mattos Fonseca [...]” (CARVALHO, 1995, p. 11). Alguém que perceba

isso pode julgar, assim, que a personagem do dr. R. (“R” de “Rubem”, é possível conjecturar...) é um *alter ego* do escritor. Nesse caso, diríamos, com Booth, que a distância entre o autor implícito e o dr. R. é bastante reduzida e que, por isso, essa personagem pode externar pelo menos parte da visão do mundo do escritor Rubem Fonseca que o conto em questão permite imaginar — “The created author, the ‘second self’, is built up in our minds from our experience with all of the elements of the presented story” (BOOTH, 1967, p. 93). Em consequência, afirmaríamos, novamente com Booth, que, embora haja distâncias de diversas ordens entre o dr. R. e o narrador-protagonista, ambos se aproximam um do outro (e também do autor implícito) em virtude das mencionadas afinidades existentes entre o filho do casal de velhos e o escritor Fonseca — os pais “homônimos”, aos quais o jovem enfermeiro se afeiçoa, e, principalmente, o gosto pelos livros adquirido pela personagem principal.

Conjecturas como as que acabamos de fazer podem parecer um tanto artificiosas e pouco relevantes, mas em nossa opinião salientam a importância da personagem do dr. R. no desenrolar do conto, com sua influência sobre as opiniões e comportamentos do narrador-protagonista ao longo da narrativa. Em outras palavras, queremos sugerir que a distância oscilante entre o dr. R. e o narrador-protagonista parece dar coerência ao desenvolvimento do conto, cujos incidentes são, com frequência, motivados pela ação influente do primeiro sobre o último.

De fato, é uma ação do dr. R., conquanto não intencional e mal explicada pelo narrador-protagonista, que provoca uma reviravolta no conto:

Trabalhei dois anos na casa de D. Julieta. Li centenas de livros. Um dia o dr. R. abriu a porta do banheiro quando eu estava lá dentro. D. Julieta e seu Alberto estavam dormindo. Era de tarde, o dr. R. nunca aparecia àquela hora. Eu me tranquei dentro do banheiro. Muito tempo depois D. Julieta bateu na porta e eu perguntei o dr. está aí, e ela disse: o dr. não veio hoje. Saí do banheiro e pedi minhas contas. [...] (FONSECA, 1987, p. 136).

Porém, é o mesmo dr. R. quem remedia a difícil situação em que o narrador-protagonista se encontra, depois de deixar a casa dos velhos. Esse fato é antecipado, como o leitor perceberá no decorrer da leitura, por mais uma abrupção feita pelo narrador-protagonista:

[...] Saí do banheiro e pedi minhas contas. D. Julieta chorou. Seu Alberto também. Eu também. Não estás feliz aqui?, perguntou D. Julieta. Limpei minhas lágrimas e fui-me embora. Agora é que surge Gretchen. Ou melhor daqui a pouco. Arranjei uma vaga no Catete [...] (FONSECA, 1987, p. 136, grifo nosso).

Substituído por um outro rapaz, a personagem principal do conto, embora sinta falta dos velhinhos e se preocupe com eles, parece se resignar com a própria sorte (mesmo morando precariamente e passando fome), ao constatar que o novo enfermeiro é confiável:

[...] Arranjei uma vaga no Catete, acho que não quis ir para muito longe dos velhos. Todo dia eu ia pra frente do apartamento deles, do outro lado da rua. Ficava sentado no paredão do parque infantil, olhando a porta do edifício. No quinto dia o seu Alberto apareceu empurrado por um mulatinho. Ele usava o meu paletó e fumava. Eu fiquei vigiando ele de longe, mas a não ser fumar ele não fez nenhuma outra bobagem. Deu uma volta e depois entrou com o seu Alberto. De tarde ele saiu, sem o paletó branco. Veio pro parque e jogou bola com uns garotos, uma meia hora mais ou menos. Depois voltou para o edifício. Eu continuei ali. Sete horas da noite ele saiu. Eu continuei ali. Quando chegou meia-noite eu vi que ele não vinha mais. D. Julieta ainda não confiava nele. Comigo tinha acontecido a mesma coisa. Então voltei para a casa onde estava. Éramos quatro num quarto, todos roncavam e não me deixaram dormir a noite toda. Nove horas da manhã o mulatinho saiu com o seu Alberto. À tarde os garotos não estavam jogando bola. Eu cheguei perto dele e disse, hoje não tem bola, os garotos não vieram. Ele disse, mas eu também não tenho muito tempo para jogar, arranjei um emprego com uns velhinhos e não quero que eles se chateiem comigo. É um velhinho e uma velhinha, gosto mais deles do que do meu pai. Como é que pode?, eu perguntei. Sei lá, ele respondeu. Gostar de alguém, mais do que dos pais, eu disse irritado, como é que pode? Ele disse, você não conhece os velhinhos, nem o meu pai. O mulatinho tinha um olho cego, devia ter sido furado em criança. Vai ver o pai furou o olho dele. Ele também parecia um pouco viado. Não fui mais pra frente do apartamento, os velhos estavam bem entregues. Passei a ficar o dia inteiro deitado, em pé eu ficava tonto. (FONSECA, 1987, p. 136-137).

São notáveis, na extensa passagem que transcrevemos acima, as manifestações de preocupação e afeição do narrador-protagonista para com o casal de velhos que o empregara. Mais evidente, porém, é a postura vigilante que ele assume em relação ao novo enfermeiro, não obstante essa postura seja decorrente dos mencionados sentimentos pelos velhinhos. Apesar de não exercer mais a ocupação de “cuidador de velhos”, é nessa passagem que ele a incorpora tal como a sociedade exige desses profissionais (e dos empregadores desses mesmos profissionais). Seu olhar agora se converte em monitor de comportamentos, mas não do comportamento dos “objetos” de vigilância desses trabalhadores sociais, e sim da conduta profissional e moral de um seu semelhante. Dito de outra forma, o narrador-protagonista passa a comportar-se não só como um exemplar enfermeiro de velhos, atento a todas as ações de seus “pacientes”, mas principalmente como os empregadores dessa categoria profissional, que em geral “ficam de olho” em seus empregados e não os abrigam sob seus tetos, pelo menos até sentirem que são razoavelmente dignos de confiança — D. Julieta, conforme

recorda o próprio narrador-protagonista, assim se comportara... Aciona-se, assim, no jovem enfermeiro, o “olho do poder” discutido por Foucault; o olhar é seu instrumento privilegiado de controle: como esperado dos chefes ou supervisores, permanece atento a horários, à indumentária usada em serviço, ao tempo gasto em atividades não ligadas ao trabalho, a infrações profissionais, a possíveis maus hábitos e defeitos de caráter... (Vide nossos grifos a propósito.) Sua preocupação com o novo enfermeiro de seu Alberto é tanta que ele nem consegue conciliar o sono à noite, embora atribua a insônia a seus ruidosos companheiros de quarto. A próxima estratégia de vigilância, assim, consiste em extrair do monitorado, dissimuladamente, informações que possam ser comprometedoras (de modo parecido, aliás, com o que se faz no ambiente de trabalho). O curioso é que o narrador-protagonista acaba por julgar o novo enfermeiro “apto” a trabalhar junto aos velhos, a despeito da revelação de novas deficiências — e deficiências que poderiam ser consideradas inadmissíveis em sua ocupação, como os indícios de homossexualidade e um olho cego, talvez insuficiente para a requerida vigilância... Ao que o relato indica, o “olho do poder” cedeu lugar à compaixão, à empatia e ao senso de identificação já demonstrados antes pela personagem principal.

As presença do dr. R., porém, volta a se fazer sentir e mostrar-se decisiva na transformação da situação em que o narrador-protagonista se encontra:

Foi quando o dr. R. apareceu. Eu quis me levantar da cama mas caí no chão. Mal pude falar. Ele me colocou na cama e saiu. Voltou depois de um minuto. Sentou na cama. Você não devia ter saído da casa dos meus pais, ele disse. O motorista dele chegou com uma enorme bandeja. Há quantos dias você não come? Quatro, cinco? Então toma primeiro um copo de leite. Acendeu um charuto. Me mandou comer o resto. Comi: bife, ovo, batata frita, pudim. Agora vamos conversar, você estava se masturbando dentro do banheiro e ficou preocupado porque eu vi. [...] (FONSECA, 1987, p. 137-138).

A partir desse incidente, o leitor, além de descobrir por que o jovem enfermeiro pedira demissão, assiste ao esboçar da personalidade do misterioso dr. R. e ao passado do narrador-protagonista. No excerto reproduzido acima, é possível perceber que o dr. R. parece ser um homem compassivo. Na sequência, o narrador-protagonista, motivado pela confiança transmitida pelo dr. R., conta que se iniciou sexualmente com animais. Diga-se de passagem que essa conversa entre as duas personagens contém o momento em que a distância entre o narrador-protagonista e o dr. R. parece mínima, pois um incidente ocorrido no conto se repete de forma invertida, o que é percebido até pelo narrador. Dessa vez, é o dr. R. quem pede a opinião do narrador-protagonista, o que, a nosso ver,

também confere uma pincelada de grotesco e humor à situação e à personagem do filho do casal de velhos:

[...] Já teve relações sexuais com uma mulher? Para o dr. R. dava uma vontade de contar tudo. Quando era garotinho eu comia galinhas. As galinhas eram quentinhas, eu gozava. Depois cresci e passei a comer bichos maiores; cabras e éguas. Qual a melhor? A galinha ou a cabra?, perguntou o dr. R. da mesma maneira que eu perguntei qual era melhor Crime e Castigo ou Fausta Vencida. A cabra, respondi. [...] (FONSECA, 1987, p. 138).

O comentário do dr. R. à resposta do rapaz obriga-nos a repensar a questão da distância entre as duas personagens em questão:

[...] Isso é muito comum entre os pastores na Arábia, comer cabras. O Lawrence conta isso. Você leu os Sete Pilares? Eu não tinha lido os Sete Pilares. Os Sete Pilares da Sabedoria. Lá em casa tinha, disse o dr. R. Aquilo aumentou a minha tristeza. [...] (FONSECA, 1987, p. 138).

Embora talvez esteja tentando mostrar ao ex-enfermeiro que o comportamento sexual deste é compreensível, o fato de recorrer a um conhecimento literário que o narrador-protagonista ainda não tem instaura novamente uma grande distância entre ambos, que apenas aparentemente desaparecera na pergunta a respeito de cabras e galinhas... Na realidade, a intenção do dr. R. é, mediante a aquisição da confiança de seu interlocutor, fazê-lo contar tudo a respeito de sua formação e (principalmente) de seus hábitos sexuais anteriores à admissão na residência do casal de velhos. Para isso, lança mão de certas estratégias. Uma delas é “rebaixar-se” a pedir a opinião do narrador-protagonista a respeito de uma conduta sexual considerada aberrante (embora talvez não considere um rebaixamento solicitar o ponto de vista de um ex-subalterno e tenha observado que a relação sexual com animais é “comum”, “normal”, em outras civilizações, sendo registrada até pela literatura). Outra tática é fazer seu interlocutor recordar-se dos bons tempos passados na casa dos velhos, principalmente do gosto pela leitura adquirido nesse período. O efeito causado por tais estratégias sobre o ânimo do narrador-protagonista indica que o dr. R. foi eficaz. A partir desse ponto da narrativa, a “conversa” assume o feitio de um interrogatório, ao qual o narrador-protagonista parece submeter-se docilmente:

[...] Aquilo aumentou a minha tristeza. Você frequentou o colégio? Não senhor. Aprendi a ler e a escrever, mas só sei multiplicar até o número oito. Quando foi que você começou a se masturbar? Foi quando vim para o Rio de Janeiro. [...] (FONSECA, 1987, p. 138).

Ante a repetição da primeira pergunta, no entanto, a docilidade dá lugar à resistência; em vez de responder, o rapaz apressa-se a impor sua vontade: “[...] Você já teve relações sexuais com uma mulher? Não quero não senhor, eu respondi. [...]” (FONSECA, 1987, p. 138). Isso leva o dr. R. a recorrer à estratégia do olhar. Direto, este geralmente tem a propriedade de intimidar, além de permitir a quem olha estimar a verdade do que está sendo observado. E o poder dessa tática fica evidente nas redundâncias empregadas pelo narrador-protagonista para descrever o modo como o dr. R. o olha: “Ele me olhou com aquele olho cheio de olheiras [...]” (FONSECA, 1987, p. 138). De fato, as olheiras do filho de seus ex-patrões parecem impressionar o narrador-protagonista, mas o dr. R. dá por encerrado o interrogatório, pois finalmente surge a “verdade”: “Ele me olhou com aquele olho cheio de olheiras e disse: você está falando a verdade. Você está falando a verdade, repetiu o dr. R., após meditar. [...]” (FONSECA, 1987, p. 138). De maneira ainda mais evidente que em *O conformista incorrigível*, vemos mais uma vez encenar-se narrativamente uma espécie de confissão, tal como a entendeu Foucault (1993, p. 58-59): como um dos métodos mais valorizados no Ocidente para a produção da verdade. E a “verdade” aqui é que o narrador-protagonista realmente não deseja relacionar-se sexualmente com mulheres; ou melhor, ele é um renitente onanista que (aos olhos compassivos do dr. R.) precisa de ajuda (afinal, está desamparado, famélico, excluído socialmente...). Essa ajuda, no entanto, como se verá, passa necessariamente pela “normalização” exigida pela sociedade.

Ainda que aparentemente liberal quanto a questões sexuais, dr. R. sente que providências urgentes precisam ser tomadas para socorrer o jovem ex-enfermeiro de seu pai. Para levá-las a cabo, essa personagem, conscientemente ou não, tira vantagem de sua posição social superior e da precariedade social e sexual do narrador-protagonista (percebida até por este, depois do inquérito ou “confissão” a que foi submetido). Assim, R. praticamente dita o que o rapaz deverá fazer (o que é evidenciado por vários verbos no imperativo e pelos numerais ordinais). A reação do narrador-protagonista é de pronta e total obediência:

[...] Depois ele andou pelo quarto e disse, primeiro, você vai trabalhar no meu escritório, segundo, quando voltar de viagem vou trazer Gretchen. Agora, toma, compra uma roupa e me procura amanhã neste endereço: os seus problemas estão resolvidos. A sala do dr. R. era coberta por um tapete vermelho e estava sempre gelado lá dentro, no inverno ou no verão. A secretária dele era uma mulher loura que mudava de vestido todo dia. Até o dia da viagem eu vi o dr. R. poucas vezes.

Entrei duas ou três vezes na sala dele, e ele estava sentado na sua mesa, olhando pensativo pra janela. Da janela via-se um pedaço do céu e um pedaço do morro de Santa Teresa. Vai na casa dos meus pais e diz que eu fui viajar. Fui. [...] (FONSECA, 1987, p. 138, grifos nossos).

Destacam-se, no trecho transcrito, os índices de que dr. R. exerce uma profissão bem remunerada e respeitada socialmente. Além do ar-condicionado, do tapete que recobre toda a sala e da secretária loura e bem vestida, note-se que R. determina ao rapaz que compre uma roupa, para ir ao seu escritório com um visual mais adequado... Cabe notar também o fato de o narrador não dizer qual é a profissão de seu novo empregador, o que acentua o enigmatismo dessa personagem. Contribui igualmente para enfatizar esse enigmatismo o olhar “pensativo”, abstraído, não mais direto, do dr. R. (cujas preocupações não mais incluem extrair a “confissão” do narrador-protagonista). Destaca-se ainda o ressurgimento da também misteriosa Gretchen mencionada rapidamente pelo narrador. O suspense em torno dessa personagem é fundamental para o conto, como o leitor compreenderá ao final. Enquanto Gretchen não é trazida pelo dr. R., o narrador-protagonista quase retoma a rotina que levava na casa dos velhinhos. Indicativa dessa quase retomada é a longa relação de livros lidos por ele (e possivelmente pelo dr. R. e por Fonseca na infância) que é apresentada ao leitor:

[...] Vai na casa dos meus pais e diz que eu fui viajar. Fui. O mulatinho abriu a porta. O nome dele era Ivo. Vais ficar para almoçar, disse D. Julieta. Ajudei o Ivo a vestir o seu Alberto. Então estás trabalhando com o meu filho? Olha vê se faz ele comer um pouco mais. Eu prometi, mas não tinha coragem de chegar e dizer, doutor, vê se come um pouco mais, ou, doutor, sua mãe mandou o senhor comer um pouco mais, o senhor anda muito magro. Mas prometi. O Ivo é tão bonzinho quanto você, disse D. Julieta. O seu Alberto, que não falava, pelo mesmo motivo que não andava, sorriu Aquilo deu um aperto no meu coração. Eu gostava muito daqueles velhinhos. Passei a ir lá todo dia, enquanto o dr. R. não voltava. Apanhei e li: O Muro, Canção do Amor e Morte do Porta-Estandarte, Cristóvão Rilke, Mowgli, o Menino Lobo, Os Sete Pilares da Sabedoria, A Vida Errante de Jack London, os Criminosos na Arte e na Literatura, Gil Blas de Santilhana, Babbitt, Últimos Dias de Pompéia, Winisburg Ohio, Os Buddenbrook, Uma Mulher Fugiu a Cavalo, Bel Ami, Almas no Purgatório, Na Pista do Alfinete Novo, Pardaillan e Fausta, O Cão Amarelo, Agência Thompson & Cia., O Príncipe Oto, O Grande Amor de Anthony Wilding, Os Caçadores de Cabeças, A Dama de Espadas, Viagens de Gulliver, Pelo Curdistão Bravio, O Lobo do Mar, Moby Dick a Fera do Mar, Tarzan e os Homens Formigas, Pássaros Feridos, Judas o Obscuro. [...] (FONSECA, 1987, p. 139).

Note-se que **Os Sete Pilares da Sabedoria**, a que se referira dr. R. em sua “conversa” com o ex-enfermeiro, faz parte da lista. Esse detalhe, assim como o fato de o narrador-protagonista

não ter coragem de recomendar a R. que se alimente melhor, conforme lhe pedira d. Julieta, evidencia a reverência do rapaz por seu novo “patrão”. Este, de volta, recomenda que seu protegido consiga uma moradia onde ele tenha um quarto individual, a fim de que possa receber Gretchen. Também ordena à secretária que aumente o salário de seu novo empregado, não só para propiciar-lhe boas condições de vida, mas também com o intuito de que haja uma boa “recepção” para a misteriosa personagem. Tudo é feito conforme as especificações do dr. R. — notem-se novamente os verbos no imperativo e os ordinais — e, a partir daí, Gretchen é constantemente mencionada, mas não apresentada, numa evidente intenção do autor implícito, por meio do narrador-protagonista, de manter o suspense já criado:

[...] Quando chegou, o dr. R. perguntou: você ainda está morando naquela vaga? Estou. Com Gretchen isso não é possível. Foi então que eu vi o que significava aquela palavra. Muda para um quarto só seu. O Dr. R. tocou a campainha. Veio a secretária. Aumente o ordenado dele, para que ele possa, primeiro, alugar um quarto só para ele, segundo comprar livros. Ah! já me esquecia, terceiro, comprar uma vitrolinha e discos. Precisamos preparar o ambiente para a Gretchen. Aluguei um quarto num apartamento na Rua Buarque de Macedo para ficar mais perto dos velhinhos. [...] Mas me decidi a mudar para lá somente depois que Gretchen viesse com o Dr. R. [...] O Dr. R. levou Gretchen para o escritório dele. [...] Deitada na cama Gretchen parecia ainda maior do que no escritório. [...] logo nas primeiras páginas parei e olhei para Gretchen, ali ao meu lado. Passei a mão de leve nos seus braços, encostei meu rosto no dela. Que coisa macia. Deitei-me sobre ela. Eu ainda estava aprendendo. [...] Eu parava a toda hora para pensar em Gretchen. Eu estava doido para voltar para casa. Para Gretchen. [...] (FONSECA, 1987, p. 139-140, grifos nossos).

Gretchen transforma, enfim, a vida do narrador-protagonista e se torna sua amante de todas as noites — “Amei Gretchen todas as noites falando no seu ouvido para a viúva não ouvir, mordendo sua orelha, seu peito, o bico do seu peito, ah, Gretchen, submissa. [...]” (FONSECA, 1987, p.142). Essa transformação é logo notada pelo dr. R, que a percebe de uma maneira peculiar e a analisa de forma um tanto hermética, bem ao seu característico estilo enigmático:

[...] O Dr. R. me chamou. Estava olhando pra janela. Disse: as pessoas podem ser salvas pelo anjo, mas todo anjo é horrível, como no poema, ou no filme. Ou então podem ser salvas pela morte, mas a morte é também o fim. A verdadeira salvação é uma revolução-revólver como nos Beatles. Gretchen é uma transfiguração, você foi virado pelo avesso você agora é outra pessoa. O Governo Brasileiro devia providenciar uma Gretchen para cada homem solitário como você por motivos sociais e/ou psíquicos. Assim falou o Dr. R. Foi exatamente isso que ele me disse. As duas vezes mais confusas eu escrevi num papel. Gostaria muito de poder descrever a maneira do Dr. R. falar. A mão direita próxima da boca, meia direita,

ponta de lança. Às vezes ele dizia uma palavra e depois pegava ela pelo meio no ar e espremia e eu sentia o barulho da palavra arrebatando dentro da mão apertada do Dr. R. e ele olhava a gente de frente com os lábios crispados e os olhos brilhando como o Pardaillan fazia até mesmo nos momentos em que comia uma omeleta com vinho Borgonha numa daquelas estalagens. [...] (FONSECA, 1987, p. 140-141).

Julgamos interessante ressaltar esse propósito do narrador-protagonista de tentar reproduzir fielmente as palavras e a atitude do dr. R, pois isso parece denotar não só a identificação sentida pelo narrador com relação a seu protetor, mas também a intenção do “autor implícito” de transmitir certas concepções. As excêntricas idéias expressas pelo dr. R. parecem mais uma sátira (involuntária ou não) das pretensas boas intenções filantrópicas de alguns indivíduos pertencentes, como ele, a classes socialmente favorecidas. Transparece também uma crítica à omissão do Estado em relação aos pobres e marginalizados. Afinal, embora não se saiba ainda quem (ou o quê) é Gretchen, essa personagem é mencionada pelo dr. R. como se fosse um instrumento destinado a suprir carências sociais e psíquicas, ou seja, um instrumento destinado a ajustar, a “normalizar” indivíduos problemáticos, em grande parte à margem da sociedade. Não é possível distinguir o tom com que dr. R. faz suas considerações, pois o narrador-protagonista não o descreve, embora pareça levar a sério as idéias do novo patrão. No entanto, a extravagância dessas considerações leva a desconfiar que R. (ou o autor implícito) na verdade está ridicularizando tanto a inação do Estado quanto a ação de filantropos, entre os quais, involuntariamente ou não, acaba por se incluir...

Também nos chamou a atenção, no trecho em exame, a definição em que dr. R encaixa seu protegido: “solitário [...] por motivos sociais e/ou psíquicos”. Irônica ou não, o certo é que tal definição *sujeita* o narrador-protagonista a uma identidade, que coincide com a atribuída freqüentemente por psicólogos, médicos, sociólogos e outros especialistas na sociedade disciplinar.

Seja como for, adiantemos que Gretchen, como o leitor suspeita ou descobrirá, é uma boneca de vinil inflável. O narrador-protagonista começa a fornecer os indícios mais claros dessa “condição” de Gretchen particularmente na passagem a seguir, pouco antes de reproduzir outra análise enigmática feita pelo dr. R. (que, a propósito, evoca a “matéria do sonho” que dá nome ao conto):

[...] Quando cheguei em casa disse para Gretchen hoje vou te chamar de Mônica. Mônica. Beijei-a dizendo: mônica, mônica. Mônica era muito melhor do que uma galinha. Quer dizer, Gretchen era muito melhor. Evidentemente Gretchen não

reclamava de eu chamá-la de outros nomes. Kátia. Roxane. Anamaria. Regina. Cabrinha. A viúva bateu na porta um dia, eu devia estar falando muito alto. Enquanto escondia Gretchen, nervoso, a viúva podia ouvir o barulho do meu coração, o ar saindo de dentro de Gretchen, mas quando abri a porta ela perguntou se eu estava sonhando. Dr. R., a viúva perguntou se eu estava sonhando. Muito interessante, disse o dr. R. Nossos sonhos não terminaram, começaram. Esses nossos atores, como foi dito anteriormente, eram todos espíritos e dissolveram-se no ar, no ar fino, e, tal como a infundada estrutura dessa visão, ou o tecido sem base dessa imaginação, se preferir uma opção de tradução, as torres cobertas de nuvens, os deslumbrantes palácios, os templos solenes e o próprio grande globo, tudo se dissolverá, assim como este espetáculo sem substância desbotou sem nenhum tormento deixar. Nós somos a matéria de que os sonhos são feitos, e nossa pequena vida está envolta pelo sono, e acrescento, eu acrescento, continuou o Dr. R., envolta pelo sonho. O que é a mesma coisa. A viúva está certa, tem o discernimento dos sofrendores. Descobri uma ruga na testa do Dr. R. [...] (FONSECA, 1987, p. 141-142, grifos nossos).

Note-se que a condição de “objeto” de Gretchen fica evidente não só no fato de ser constituída praticamente só pelo ar que lhe dá forma, ou por ela não “reclamar” de ser chamada “de outros nomes”. Também salienta essa “condição” o emprego de letras minúsculas num outro nome que o narrador lhe dá. Outro ponto a ressaltar é a total confiança que agora o narrador-protagonista manifesta em relação ao dr. R., a quem confidencia o embaraçoso incidente relatado no fragmento acima transcrito. A apreensão demonstrada por R. depois de ouvir que o rapaz quase fora surpreendido pela viúva não se mostra infundada: o entusiasmo da personagem principal por Gretchen acaba fazendo a boneca inflável estourar — “Um dia aconteceu uma desgraça que até tirou minha vontade de ler. Não sei como pude, com apenas uma ou duas dentadas, fazer aquilo com Gretchen. Não podia nem olhar para ela, disforme sobre a cama. [...]” (FONSECA, 1987, p. 143). A propósito, o fim de Gretchen, *liquidada* com “uma ou duas dentadas”, parece anunciado numa alusão literária, feita ironicamente no relato do início da “relação” entre o ex-enfermeiro e a boneca de vinil:

[...] Deitada na cama Gretchen parecia ainda maior do que no escritório. Eu deitei-a ao meu lado e comecei a ler o Vampiro de Karnstein. Acabei o livro e olhei para Gretchen. Não sabia o que fazer com ela. [...] (FONSECA, 1987, p. 140, grifo nosso).

O trauma pelo fim de Gretchen deixa o narrador-protagonista no mesmo estado em que ficara depois de abandonar a casa dos velhos. É assim que o dr. R. o encontra novamente, mas agora com a solução à mão — uma nova boneca de vinil:

[...] Era demais. Era demais. Deitei no chão. O que ia fazer de minha vida? Fiquei no chão até que o Dr. R. apareceu e eu quis me levantar e caí outra vez. Há quanto tempo você não come? Não respondi. Ele foi até a minha cama e olhou debaixo do lençol. Eu sabia, disse o Dr. R. Foi então que vi o embrulho que ele carregava. [...] Esta aqui é ainda melhor do que Gretchen, disse ele soprando. O nome dela é Cláudia. [...] O Dr. R. foi soprando, soprando e Cláudia foi crescendo, os peitos estufaram, as pernas, os braços, o rosto. [...] Minha fraqueza acabou de repente. Deixe que eu visto, eu disse. O Dr. R. foi buscar comida. [...] Cláudia era linda. Enquanto comíamos o Dr. R. disse: vinil quando arrebenta adeus. Depois foi até a cama e disse: vou levar Gretchen comigo vê se esquece ela. No mesmo papel em que trouxera Cláudia embrulhou a pobre desinflada Gretchen. (FONSECA, 1987, p. 143).

É possível observar no trecho acima (que encerra o conto) e em todas as menções feitas a Gretchen pelo narrador-protagonista que este desenvolve uma forte dependência afetiva em relação à boneca inflável. Não se pode dizer o mesmo a respeito do dr. R., que, entretanto, muitas vezes se refere a Gretchen como se ela fosse uma pessoa, provavelmente por entender que o ex-enfermeiro a considera mais que um objeto.

Os eventos de *A matéria do sonho* deixam claro que o narrador-protagonista é um rapaz pobre vindo do interior, provavelmente de um ambiente rural. Quando fica sem emprego, chega a passar fome (embora a autoprivação de comida também pareça ser uma reação aos traumas). Ao mudar-se para a grande cidade, o anônimo ex-enfermeiro converte-se no típico trabalhador do sistema capitalista, ou seja, no homem cuja única propriedade é sua força de trabalho, que precisa ser vendida por ele como mercadoria, a fim de garantir sua subsistência. De acordo com Lukács (1989), é nesse estágio em que o trabalho humano é transformado em mercadoria que esta passa a ser a forma dominante numa sociedade; é nesse estágio que a estrutura das mercadorias penetra a sociedade em todos os seus aspectos e a molda à sua imagem. Lukács (1989) afirma também que a mercadoria só pode ser compreendida em sua essência não distorcida quando ela se torna a categoria universal da sociedade como um todo. Diz ainda que apenas nesse contexto a reificação produzida pelas relações de mercadoria assume importância decisiva tanto para a evolução objetiva da sociedade quanto para a posição adotada pelos homens em relação a ela. A mercadoria produz, pois, reificação; em outras palavras, o fato de, na mercadoria, as relações sociais entre os homens assumirem a forma de relações sociais entre coisas (MARX, 1983) produz reificação.

Assim, se pensarmos a respeito da lógica do modo de produção capitalista, que também transparece no mundo ficcional de Rubem Fonseca, veremos que é coerente o apego afetivo do

narrador-protagonista à boneca inflável Gretchen. Transformado em mercadoria, em força de trabalho vendável, ao mudar-se para uma metrópole como o Rio de Janeiro (onde, para sobreviver, foi preciso comercializar suas escassas aptidões), é compreensível que se sinta mais à vontade relacionando-se sexualmente com uma boneca de vinil — com uma mercadoria, vendida em *sex-shops* —, do que com uma mulher. É preciso ressaltar, entretanto, que a relação afetiva intensa que o narrador-protagonista mantém com os velhinhos e o dr. R. (com seu trabalho, portanto) contradiz a lógica de que falamos. Afinal, segundo Lukács (1989), em decorrência da reificação, a própria atividade de um homem, seu trabalho, converte-se em algo objetivo, independente, estranho, algo que o controla em razão de uma autonomia alienígena em relação a ele. Não é, com efeito, o que acontece na relação do narrador-protagonista com seu trabalho, pois ele se envolve afetivamente com seus empregadores e com a atividade que desempenha para eles, mesmo depois de sua saída do emprego. A reificação, portanto, não é total no caso do narrador-protagonista de *A matéria do sonho*, ao contrário do que, em certos aspectos, parece depois ocorrer com ele nos contos *O livro de panegíricos* e *O anjo da guarda*.

O poder que atravessa toda a trama social e do qual fala Foucault parece estar, portanto, estreitamente vinculado à estrutura da mercadoria. Trata-se de um poder que não apenas tem a função de reprimir, mas que também “permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso” (FOUCAULT, 1979, p. 8). Um poder, enfim, que penetra no próprio corpo das pessoas e que, a uma revolta deste, não precisa recorrer apenas à repressão; pode responder com a “exploração econômica da erotização”; “pode recuar, se deslocar, investir em outros lugares” (FOUCAULT, 1979, p. 146-147). Assim, ao desejo sexual que leva apenas à masturbação (ainda mal-vista na sociedade, como o próprio narrador-protagonista percebe, ao envergonhar-se de ser surpreendido pelo dr. R.) o poder da lógica da mercadoria responde com a erotização, com mercadorias que estimulam e ao mesmo tempo mitigam, mais do que satisfazem, o impulso sexual, controlando-o e redirigindo-o. Parafraseando Foucault (1979, p. 147), diríamos que a prescrição do poder aos onanistas é a seguinte: “Tenha prazer solitário, desde que com apetrechos compráveis”, como uma boneca inflável... Assim, a erotização acaba também atendendo à lógica do sistema capitalista, que tudo transforma em mercadoria, do trabalho ao relacionamento sexual. Já dizia Lukács (1989): a reificação exige que uma sociedade aprenda a satisfazer todas as suas necessidades em termos de troca de mercadorias.

É levando em conta a função desumanizadora das relações estabelecidas pela mercadoria — função essa revelada pela transformação de tudo em coisa, em objeto comercializável

(LUKÁCS, 1989) — que julgamos irônica a defesa que o autor implícito, por meio do dr. R., faz da idéia de que o Governo Brasileiro deveria “providenciar” uma boneca inflável para cada “homem solitário”, “por motivos sociais e/ou psíquicos” (FONSECA, 1987, 140). Repletas de referências cinematográficas, musicais e literárias não compreensíveis a todo leitor,⁹ as falas do dr. R. são tão extravagantes que se torna difícil uma interpretação “séria”. A possível paródia de um título de uma obra de Nietzsche (**Assim falava Zaratustra** – 1883-1885), feita pelo autor implícito por intermédio da personagem do ex-enfermeiro, reforça a ironia de que falamos — “O Governo Brasileiro devia providenciar uma Gretchen para cada homem solitário como você por motivos sociais e/ou psíquicos. Assim falou o dr. R. [...]” (FONSECA, 1987, p. 140, grifo nosso). Intencionalmente ou não, o dr. R. desvenda assim a essência da relação entre Gretchen e o narrador-protagonista: a reificação, a transformação do desejo sexual e daquele que o sente em mercadoria, em coisa. “Gretchen é uma transfiguração, você foi virado do avesso você agora é outra pessoa” (FONSECA, 1987, p. 140, grifo nosso). Gretchen — matéria e sonho — representa a essência da mercadoria conforme sarcasticamente a descreve Marx (1983): aparentemente trivial, é, no fundo, algo fantástico, cheio de sutilezas metafísicas e refinamentos teológicos; um objeto que, ao revelar-se como mercadoria, valor-de-troca, é transformado em algo transcendente... E o narrador realmente é “virado do avesso”, transformado em coisa, em instrumento de trabalho domesticado, ainda que parcialmente, enquanto Gretchen é humanizada.

⁹ Não conseguimos “rastrear”, por exemplo, as referências cinematográfica e literária contidas no trecho “Disse: as pessoas podem ser salvas pelo anjo, mas todo anjo é horrível, como no poema, ou no filme.” (FONSECA, 1987, p. 140). No entanto, com a ajuda de Ariovaldo José Vidal (1998, p. 108), foi possível perceber que R. cita e traduz um trecho da peça **A Tempestade** (*The Tempest*), de Shakespeare, em sua exposição a respeito da “matéria dos sonhos” contida na hermética análise que faz a respeito do incidente ocorrido entre a viúva e o narrador-protagonista. Quanto à referência musical, além de identificarmos a alusão mais ou menos clara ao álbum **Revolver** (1966), dos Beatles, permitimo-nos, graças justamente a essa menção quase explícita, ver no nome da personagem — dr. R. — não só uma possível “brincadeira” do autor com seu próprio nome, mas também uma jocosa referência à canção *Dr. Robert*, que integra o citado álbum dos Beatles. Como a figura cantada décadas atrás pela extinta banda inglesa, Dr. R. está sempre pronto a auxiliar o narrador-protagonista, faz por este o que pode, ajuda-o a “pôr-se em pé” novamente e, principalmente, ajuda-o a entender muitos dos incidentes que lhe sobrevêm, ainda que *a posteriori*. É, com efeito, R. quem faz o jovem enfermeiro perceber a transformação operada nele por Gretchen: “*Day or night he'll be there any time at all./Doctor Robert./[...] You're a new and better man./He helps you to understand./He does everything he can./Dr. Robert./If you're down he'll pick you up./Dr. Robert./Take a drink from his special cup/ [...] He's a man you must believe/helping everyone in need./No one can succeed like Dr. Robert./ My friend works for the national health./Dr. Robert [...]*” (grifo nosso).

A reificação, a penetração do poder da mercadoria em todas as relações humanas e nos próprios corpos das pessoas, também são “enunciadas” pelo dr. R. (ou pelo autor implícito/escritor, por meio dessa personagem):

[...] Nós somos a matéria de que os sonhos são feitos, e nossa pequena vida está envolta pelo sono, e acrescento, eu acrescento, continuou o dr. R., envolta pelo sonho, o que é a mesma coisa. A viúva está certa, tem o discernimento dos sofredores. [...] (FONSECA, 1987, p. 142, grifo nosso).

Com o mesmo “atrevimento” com que dr. R. verte para o português um trecho de Shakespeare, acrescentando concepções de sua lavra, arriscaríamos a seguinte “tradução”: no modo de produção capitalista, as pessoas são transformadas em mercadorias, nas coisas que se sonha possuir pelo consumo, e essa lógica permeia todas as relações humanas, inscrevendo-se até nos corpos. A lógica da mercadoria constitui, assim, a essência das relações de poder encenadas em *A matéria do sonho*. E talvez o sibilino R. também tenha desvendado outro “mistério”: como alguns dos socialmente desfavorecidos percebem esse fenômeno — intuitivamente, sem a clareza proporcionada pela reflexão, pela tomada de consciência, com “o discernimento dos sofredores”.

3.2 O céu é dos assassinos e suicidas ricos; o inferno, dos *fodidos*

O narrador-protagonista de *A matéria do sonho*, como já observamos, volta em um conto publicado em 1992, ou seja, 25 anos depois de sua primeira aparição, no volume **Romance negro e outras histórias**, que marca a volta de Rubem Fonseca ao gênero da narrativa curta depois de um período no qual lançou apenas romances. O conto em questão se intitula *O livro de panegíricos* e se inicia quase da mesma maneira que *A matéria do sonho*, com o narrador-protagonista conseguindo um emprego como enfermeiro de um velho doente. As semelhanças, entretanto, param por aí, pois o protagonista do conto, além de mais velho, está bastante modificado em outros aspectos, principalmente nos que se referem a seu caráter, que parece ter-se tornado amargo e, sob certa perspectiva, resignado. Outra diferença reside no fato de a narrativa ser introduzida por uma enigmática epígrafe — uma citação literária, extraída de uma obra do escritor americano John Updike: “*One can either see or be seen*” (algo como: “Pode-se tanto ver quanto ser visto”).¹⁰ Diga-se, a propósito, que as referências a livros (e também ao ofício do escritor) povoam não apenas o

¹⁰ Trata-se de **Self-consciousness**: memoirs (1989).

relato em exame, mas todo o volume de contos que o contém, desde o título (**Romance negro e outras histórias**). A narrativa que iremos analisar é repleta dessas alusões, conforme já o indica o próprio nome dado pelo autor ao conto que escreveu.

A situação inicial, como já apontamos, é semelhante à do conto examinado no item precedente. Pode parecer contraditório, mas o fato é que, ainda assim, apresenta grandes diferenças em relação a sua análoga em *A matéria do sonho*, ao qual há várias referências indiretas e diretas em *O livro de panegíricos* — “[...] Há mais de vinte anos, quando eu era um menino, tomei conta de um velho doente e na casa dele li dezenas de livros e tive minha iniciação sexual com uma boneca de vinil chamada Gretchen. [...]” (FONSECA, 1992, p. 97). A própria maneira como o narrador-protagonista conta sua admissão no emprego é feita de maneira menos abrupta do que em *A matéria do sonho*, o que parece decorrer do amadurecimento do protagonista:

Não encontro a notícia que interessa, no jornal. Mas um anúncio procurando um enfermeiro com boas referências, para tomar conta de um velho doente, pode ser uma solução, ainda que provisória, para o meu problema.

Uma mulher abre a porta do apartamento na avenida Delfim Moreira e eu digo que vim pelo anúncio. Ela me manda entrar. Um salão enorme. As janelas estão abertas e pode-se ver o mar lá fora, muito azul. Grandes merdas. Um homem está na janela e se vira quando entro. Vem em minha direção.

“É para cuidar do meu pai. O senhor tem referências?”

Não tenho referências. Há mais de vinte anos, quando era um menino, tomei conta de um velho doente e na casa dele li dezenas de livros e tive minha iniciação sexual com uma boneca de vinil chamada Gretchen. Mas eu só empurrava a cadeira de rodas e limpava o cocô. “Tenho sim, boas referências”, digo.

“Muito bem.” O homem olha para o relógio. Diz quanto vai me pagar por mês; pergunta se posso começar hoje mesmo, que me paga um bônus; que vai viajar à noite e tem pressa.

A mulher também tem pressa.

“Não tenho minhas roupas”, digo.

“O que não falta nesta casa são roupas. Abra os armários e pegue as que você quiser. Aqui neste papel estão os endereços e os telefones do médico assistente do meu pai e do nosso advogado. Se necessário liga para o médico, mas não vai acontecer nada, meu pai tem uma saúde de ferro. Os outros problemas, dinheiro ou lá o que for, fala com o advogado. Tem também o telefone da farmácia e do mercado, é só telefonar, mandar entregar e assinar as contas. Neste outro papel está o que você tem que fazer, como enfermeiro. Não é muito complicado. A cada três dias terá um de folga, nesse dia uma enfermeira vem substituí-lo. Aí você vai até sua casa e pega as roupas. Bem, acho que está tudo esclarecido. Alguma dúvida?”

“Não.” Quero me ver livre dele tanto quanto ele quer se ver livre do velho.

“Ah, já ia me esquecendo, o nome de meu pai é Baglioni. Doutor Baglioni. Vamos lá, ao quarto dele.

Andamos por um longo corredor até o quarto do velho. Ele está deitado numa cama.

“Papai, esse aqui é o seu novo amigo, o..., como é seu nome?”

“José.”

“O José. Ele vai tomar conta do senhor...”

O velho tem a cabeça branca. Olha para mim. Resmunga que não gosta que tragam pessoas ao seu quarto quando ele está sem a dentadura.

“Ele não é qualquer pessoa, papai, é o José.”

O velho põe a dentadura. Olha para mim. O homem se curva e dá um beijo na testa do velho. A mulher faz a mesma coisa.

Na porta o homem me dá um maço de dinheiro. “Três meses adiantados. E o bônus. Alguma dúvida?”

“Não.”

A mulher suspira. Os dois, o homem e a mulher, olham para seus relógios. Esqueceram de pedir minhas referências, não querem perder mais tempo, vão viajar e devem estar atrasados. Vou até a porta com eles.

“Esta chave é a da porta. A vermelha é a do cofre. No cofre ficam os remédios.”

Saem. (FONSECA, 1992, p. 97-98).

A impressão de receptividade, deslumbramento e ingenuidade está, como se pode perceber, ausente, provavelmente porque o narrador-protagonista está transformado (“Grandes merdas” é o seu bordão ante todo detalhe potencialmente agradável ou interessante). Além disso, seus empregadores são bem diferentes dos que o receberam mais de duas décadas atrás: frios e apressados, ansiosos por se verem livres do parente doente, como nota o narrador-protagonista, a quem são passadas instruções detalhadas, mas de fácil (e mesmo maquinal) execução:

Cabe salientar que o filho do velho doente parece fingir uma afetividade na verdade inexistente pelo pai, ao apresentá-lo ao narrador-protagonista, antes de sair para viajar. Suas demonstrações de afeto, além de contidas, mais parecem decorrentes da força do hábito. É sugestiva a imitação do cumprimento de despedida pela nora do velho (imitação essa que é salientada pelo relato do recém-admitido enfermeiro). O mesmo se pode afirmar sobre a desconsideração pela “vaidade” do pai, que não gosta de ser visto sem os dentes postiços. A referência aos dentes (ou à falta deles), aliás, é característica de Rubem Fonseca.¹¹ Mais importante, porém, nesse detalhe, é que ele remete à mencionada epígrafe ao conto: embora esteja alojado em um aposento que o distancia da vista da maioria das pessoas que freqüentam o apartamento, o velho não consegue evitar ser *visto* (e observado) pelo narrador-protagonista — atento a tudo (do começo ao fim do conto, como se perceberá), a despeito de afetar indiferença pelo que observa. O idoso personagem mostra-se

¹¹ Essa estratégia de caracterização quase obsessiva empregada por Fonseca já foi apontada suficientemente por estudiosos de sua obra. Vejam-se, por exemplo, os trabalhos de Deonísio da Silva (1983, p. 30-33) e de Elesbão J. R. P. Novo (1985, p. 57-65).

igualmente atento: olha constantemente para o novo enfermeiro que o observa (e a quem, ressalte-se, não passa despercebido esse olhar constante). Esse comportamento contrasta com o do filho — distraído, e, ao que parece, não só pela pressa. Com efeito, essa personagem, além de descuidar de vários procedimentos quanto à admissão do novo empregado, é logo de saída apresentada ao leitor na absorta atitude de olhar pela janela, da qual se afasta apenas com a entrada do narrador-protagonista, cuja chegada possivelmente era aguardada com ansiedade, mas não em decorrência do cuidado do filho para com o pai, e sim da pressa em viajar para longe deste.

Na longa passagem reproduzida acima, há outros pontos interessantes a destacar. O primeiro, aliás, é que, ao contrário do que acontecia em *A matéria do sonho*, o narrador não é mais anônimo; afirma chamar-se “José”, o que pode ser falso, dado o mistério lançado pela frase “Não encontro a notícia que me interessa, no jornal.” (FONSECA, 1992, p. 97). Mistério esse que inicia o conto e que o atravessa por inteiro, sem ser revelado. Há, portanto, um paralelismo entre os dois contos em questão: o mistério acerca da personagem Gretchen, em *A matéria do sonho*, e o que cerca a notícia de jornal aguardada pelo narrador-protagonista em *O livro de panegíricos*.

O segundo aspecto a ser ressaltado é a atitude do velho dr. Baglioni para com o novo enfermeiro: além de alerta, mostra-se esquivo e mal-humorado, diferente do seu Alberto de *A matéria do sonho*, que sorri para o narrador-protagonista já em seu primeiro dia de trabalho.

Um terceiro ponto que poríamos em relevo é a valorização simulada dada ao enfermeiro pelo filho do dr. Baglioni. Apesar de apresentá-lo ao pai como o “novo amigo” deste e observar ao velho que não se trata de “qualquer pessoa”, mas do “José”, a fingida consideração é flagrante no fato de nem ter perguntado o nome do empregado recém-admitido. Mas não apenas nesse sentido, julgamos, essa valorização é falsa. O esquecimento da requisição de boas referências e, principalmente, a lista com as instruções meticulosas, mas simples, relativas aos cuidados com o velho (indicativa do potencial reificador/alienante desse trabalho) desmentem a individualização conferida ao enfermeiro pelo pai do dr. Baglioni. De fato, o narrador-protagonista de *O livro de panegíricos*, diferentemente do que acontece em *A matéria do sonho*, estabelece com seu trabalho, no início pelo menos, uma relação impessoal, alienada — a qual se exacerba, é verdade, pelo fato de ser apenas um trabalho que José encara como provisório. Isso pode ser notado já no trecho em que o narrador-protagonista descreve seu procedimento logo após a saída de seus empregadores:

Leio as instruções. O cofre, pesado, quadrado, de aço polido, fica na copa. Abro o cofre, só vejo remédio dentro dele. Dou uma volta pelos vários cômodos da casa. Abro os armários de roupa. Todas as janelas estão gradeadas. Os caras moram num terceiro andar e põem grades na janela. Medo do homem-aranha. Uma das salas tem as quatro paredes ocupadas por estantes cheias de livros até o teto. Grandes merdas. A casa do velho do Flamengo também estava abarrotada de livros que me deixaram deslumbrado, mas isso foi naquele tempo, eu era um menino. A cozinha é espaçosa, com um enorme fogão elétrico, forno de microondas, liquidificadores, espremedores de frutas, geladeiras e freezers cheios de caixas de plástico etiquetadas e armários repletos de latas e caixas de comida. Mas de acordo com as instruções, para jantar o velho toma uma sopa de legumes e come um pouco de gelatina. Além da comida, que está pronta no freezer, devo dar a ele um comprimido de Pankreoflat, um de Ticlid e um de Lexotan, 6 mg. Lexotan eu sei para que serve; como são muitas as caixas no armário, de vez em quando vou tomar um. Ticlid. Abro a caixa e leio a bula. Gosto muito de ler bula de remédio. Ticlid é “um potente antitrombótico contendo como componente ativo uma nova e original substância, o cloridrato de ticlopidina. Indicado em todos os casos que requerem uma redução da agregação e da adesividade plaquetária”. Pankreoflat tem “como componentes ativos Pancreatina triplex e dimetilpolisiloxan altamente ativado mediante processo especial”. (FONSECA, 1992, p. 98-99).

Vê-se que, ao lado do olhar atento a todos os pormenores (das instruções às características do apartamento), há um distanciamento depreciador em relação a tudo o que observa. Distanciamento esse para o qual contribui a profusão de nomes de remédios mencionados (bem como a citação de trechos das bulas que os acompanham). Mas o caráter alienado do trabalho desempenhado por José transparece principalmente no modo como ele cumpre, a contragosto e friamente, as instruções relativas aos cuidados com o velho.

Oito horas. Já esquentei a sopa. Tiro o velho da cama e o sento na poltrona.

“Está na hora de tomar a sopa.”

“Não quero sopa.” Ele está com todos os dentes, em cima e embaixo.

“Então come a gelatina.”

“Não quero gelatina.”

Não quer — não quer, tudo bem. Mas eu o obrigo a tomar os remédios. Deve estar nervoso neste nosso primeiro dia, mas o Lexotan vai reduzir a tensão e a ansiedade dele.

Levanto o velho da poltrona sem esforço. Em vez de estar feliz no meu colo ele me olha como se me odiasse. Na cama, conforme as instruções, visto um fraldão descartável nele, que tenta impedir que eu faça isso, mas é fraco, sua resistência é muito pequena. (FONSECA, 1992, p. 99).

Às sete horas da manhã vou ver o velho. Ele está acordado. Sigo as instruções. Primeiro lavo os olhos dele com água boricada. Depois tiro o fraldão que está sujo de merda e urina. Limpo o velho com uma esponja, sentindo um nojo muito grande. Visto um pijama nele.

“Vou trazer seu chá com torradas.”

Um jornal havia sido enfiado por baixo da porta da cozinha. Abro o jornal mas não encontro a notícia que procuro.

Ponho um pouco de leite no chá. Ele toma uma xícara e come uma torrada. Dou a ele um comprimido de Adalat retard, “20 mg de nifedipina”, e outro de Tagamet, “carboximetil-amido, hidroxipropil-metil-celulose”. Depois transfiro o velho da cama para a poltrona, ligo a televisão. Desenhos animados. “Qualquer coisa, toca a campainha.” (FONSECA, 1992, p. 100).

A diferença mais flagrante, porém, entre as duas fases da vida experimentadas pelo narrador-protagonista em *A matéria do sonho* e *O livro de panegíricos* é o desaparecimento, nesse último, do gosto de José pelos livros, cuja menção é seguida, sintomaticamente, pelo bordão chulo que agora caracteriza o protagonista. Aliás, também surgem como novas características deste o linguajar de baixo calão, os acessos de comportamento violento e a dificuldade para dormir, de que o “gosto” pela leitura de bulas de remédio pode ser uma irônica decorrência. De fato, a perda do prazer encontrado na leitura de livros é insistentemente reiterada pelo narrador-protagonista:

[...] A casa do velho do Flamengo também estava abarrotada de livros que me deixaram deslumbrado, mas isso foi naquele tempo, eu era um menino. (FONSECA, 1992, p. 99).

Meu quarto é confortável, com um pequeno banheiro, televisão e uma estante de livros. Se fosse antigamente eu examinaria livro por livro para ver se algum me interessaria, mas nem olho para a estante. [...] (FONSECA, 1992, p.100).

Ando pela casa. Entro na biblioteca, mas não leio nenhum livro. [...] (FONSECA, 1992, p. 100).

Grandes merdas. Há muito tempo deixei de dar importância para o que se lê nos livros. (FONSECA, 1992, p. 113).

José não revela por que deixou de gostar de ler; em *A matéria do sonho*, a perda de Gretchen “até tir[ara] [sua] vontade de ler” (FONSECA, 1992, p. 143), mas isso parece ter sido temporário. Ousamos sugerir que o abandono do hábito da leitura pelo narrador-protagonista deve ter sido uma das consequências da reificação/alienação já iniciada em *A matéria do sonho* e sofrida por ele ao longo de seu amadurecimento (do qual *O livro de panegíricos* representa uma fase). A mesma reificação/alienação que caracteriza, como vimos, o trabalho de enfermeiro encarregado de cuidar do dr. Baglioni, desempenhado friamente, provavelmente não apenas por José, mas também pelo enfermeiro que o precedera.

Vê-se, assim, que, diversamente do que acontece em *A matéria do sonho*, há uma distância maior entre o narrador-protagonista — um “narrador dramatizado”, na terminologia de Booth (1967; 1975) — e o velho de quem ele tem obrigação de tomar conta. Essa distância é de ordem afetiva — há, é claro, as sociais e etárias, já presentes em *A matéria do sonho* — e, com o desenrolar do conto, vai diminuindo, ou melhor, reduzindo-se à medida que o dr. Baglioni, após vencer a indiferença de José, conta ao enfermeiro sua história e a do livro de panegíricos do título, conforme o leitor irá constatar no decorrer da leitura.

Outro traço característico que percorre a narrativa é o mistério acerca da ocupação verdadeira do narrador-protagonista, mistério esse representado pelo enigma a respeito da notícia de jornal aguardada por José e dos telefonemas feitos por ele. Tudo indica que o narrador-protagonista “evoluiu” de um ingênuo e inexperiente “dublê” de enfermeiro a um homem frio, às vezes até violento, e envolvido com o mundo do crime.

Saio. Procuro o porteiro. “Trabalho com o doutor Baglioni, do terceiro andar. Onde é a caixa do telefone?”

“Pra quê?”

“O telefone está com defeito e eu quero ver.”

“O senhor é um técnico?”

“Me mostra onde está a caixa.”

Ele me leva até uma porta de madeira. “É aqui. Mas eu não tenho a chave.”

“É melhor arranjar logo senão eu arrevento essa merda.”

Ele sabe que eu não estou brincando. As pessoas sempre sabem quando não estou brincando. Ele me dá a chave.

“Pode ir que depois eu fecho.”

É fácil identificar os fios do apartamento do dr. Baglioni. O edifício tem apenas um apartamento por andar. Nenhum dos telefones está grampeado, ali na caixa. Mas tem outros lugares onde isso pode ser feito. É foda. (FONSECA, 1992, p. 103).

Seus procedimentos são típicos de um criminoso: nunca telefona dos mesmos lugares, nem se hospeda nos mesmos hotéis; possui uma carteira de identidade falsa e se mostra extremamente apreensivo com as linhas cruzadas de significado obscuro.

Devolvo a chave para o porteiro. Pego um táxi. Levo no bolso o maço de dinheiro que me deram. O outro bolso está pesado de fichas de telefone. Já decidi o hotel para onde vou: um que fica na rua Buarque de Macedo, no Flamengo. Nunca estive lá. Não fico duas vezes no mesmo hotel. [...] (FONSECA, 1992, p. 103).

Ligo do telefone da casa. Ninguém atende. Ouço uma linha cruzada. “Puseram vidro moído no meu borscht.” Desligo, preocupado. Linhas cruzadas me deixam nervoso. Vidro moído no borscht? Um código. As pessoas espertas falam em

código pelo telefone. Devia ter ficado ouvindo. Tento novamente e ninguém atende. (FONSECA, 1992, p. 101).

Os jornais não me dão a notícia que me interessa e não devo fazer ligações telefônicas, pois podem descobrir meu endereço. [...] Como sempre, vou para um hotel diferente, agora o Apa, na rua Barata Ribeiro. Como sempre, uso minha carteira de identidade falsa. No quarto, tiro os sapatos e deito na cama. [...] (FONSECA, 1992, p. 119).

O contraste entre o enigma acerca da identidade de Gretchen — “personagem” trazida pelo dr. R., em *A matéria do sonho*, para solucionar a inexperiência sexual do narrador-protagonista — e o mistério a respeito da notícia esperada por José em *O livro de panegíricos* põe em evidência a transformação ocorrida com o protagonista de ambos os contos. Mas existem outras diferenças entre os dois textos que, a nosso ver, assinalam essa modificação. O uso de palavrões por José, por exemplo, além de assinalar o fim da “inocência” da personagem, permite supor que ele se tornou uma pessoa amargurada e fria. Comparem-se os seguintes trechos, extraídos de cada um dos contos mencionados:

Às sete horas da manhã vou ver o velho. Ele já está acordado. Sigo as instruções. Primeiro lavo os olhos dele com água boricada. Depois tiro o fraldão que está sujo de merda e urina. Limpo o velho com uma esponja, sentindo um nojo muito grande. Visto um pijama nele. (FONSECA, 1992, p. 100, grifo nosso).

O trabalho não era fácil, seu Alberto fazia cocô na roupa e xixi na cama. (FONSECA, 1987, p. 135, grifos nossos).

Outra particularidade digna de nota é que *O livro de panegíricos*, diferentemente de *A matéria do sonho*, compõe-se de vários parágrafos e os discursos diretos são destacados por aspas, o que, assim como a abertura menos abrupta, parece indicar certo amadurecimento (não necessariamente favorável) da personalidade e do intelecto do narrador-protagonista, pois esses recursos textuais causam no leitor a impressão de uma escrita menos ingênua e/ou intuitiva; de que o narrador-protagonista “escreve” de uma maneira mais autoconsciente e/ou mais consciente a respeito das convenções lingüísticas (embora os diálogos, numerosos e fluentes, transmitam também a sensação de que não há mediação entre a história e o leitor). Eis um exemplo, no qual, aliás, é apresentada ao leitor a personagem da enfermeira Lou, cujos gestos e mudanças de comportamento são seguidos atentamente por José, por intermédio do olhar:

No quarto dia chega a enfermeira que vai me substituir. Somos mais ou menos da mesma idade.

“Então o Van sumiu?”, ela diz.

“Que Van?”

“O Vanderley, o enfermeiro.”

“Não sei de nada.”

“Quando o Van desapareceu eles quiseram que eu viesse assumir mas eu disse que não podia deixar o plantão do hospital. Eles sabem que eu trabalho no hospital.”

No apartamento tem outro quarto só para ela. Entra no quarto e surge em pouco tempo vestida num uniforme branco e limpo, com touca branca, sapatos e meias brancos. Do seu corpo sai um perfume agradável. (FONSECA, 1992, p. 102).

A propósito, o interesse sexual de José por mulheres (de carne e osso), inexistente em *A matéria do sonho*, aponta, do mesmo modo, para a transformação ocorrida no narrador-protagonista. José, que, na adolescência recusara contato sexual com mulheres, agora se sente atraído pela enfermeira Lou — cujo olhar, aliás, é tão atento e vigilante quanto o dele, a ponto de perceber que o colega não é um verdadeiro enfermeiro. Observada e observadora, ela acaba extraindo de José a “confissão” a respeito de seu passado profissional — e sexual —, o que instaura outro dos muitos diálogos intertextuais com *A matéria do sonho*:

Lou não parece tão deprimida. Ainda continua triste, mas parece ter tomado uma decisão, o que sempre deixa as pessoas mais fortes.

Durante o café ela me observa.

“Você nunca foi enfermeiro. Eu sei.”

Não é uma recriminação. É curiosidade.

“Há muito tempo eu tomei conta de um velho na praia do Flamengo. Enquanto o velho morria eu passava os dias lendo os livros da biblioteca dele e as noites fazendo amor com uma boneca de vinil.”

“Uma boneca de vinil? Que coisa mais triste.”

“Eu era um garoto.”

“E você gostava? Da boneca?”

“Eu era um garoto solitário. Com a Gretchen eu conversava.”

“O que aconteceu com ela?”

“Furou. Me arranjaram outra, chamada Claudia.”

“Outra boneca de vinil?”

“Sim.”

“O que aconteceu com ela?”

“Deixei de ser uma criança, cansei de brincar de boneca.”

“Você não está brincando comigo, está?”

“Não.”

“E hoje? O que você faz realmente?” (FONSECA, 1992, p. 120).

Por José ter sido “salvo pelo gongo” da campainha tocada pelo velho, vemos que Lou só consegue ter acesso ao passado do colega, contado por este em tom auto-irônico. Na verdade, esse tom auto-irônico é outro indicativo da transformação do narrador-protagonista, pois contrapõe as diferenças entre as maneiras de ver o mundo do jovem enfermeiro de *A matéria do sonho* e do homem de ocupação misteriosa de *O livro de panegíricos* (certa inocência no primeiro caso e um agudo desencanto no segundo). Ao mesmo tempo, apesar do tom sardônico, parece haver algo de nostalgia no modo de José contar seu passado a Lou. Alguns outros trechos do conto permitem deduzir esse sentimento de aparência nostálgica, como a passagem em que José menciona sua hospedagem num hotel localizado no bairro onde morava o casal de velhos que o empregara na adolescência e o trecho no qual o adormecido dr. Baglioni evoca a imagem de um cachorro que o narrador-protagonista tivera em sua infância: “Já decidi o hotel para onde vou, um que fica na rua Buarque de Macedo, no Flamengo.” (FONSECA, 1992, p. 103); “Ele fecha os olhos. Abre os olhos, olha para mim. Fecha os olhos. Abre. Fecha. Dorme. Dormindo ele me lembra um cachorro velho que tive quando criança.” (FONSECA, 1992, p. 112).

Num mau sonho relatado pelo narrador-protagonista em que Gretchen e a enfermeira Lou se “fundem”, essa nostalgia do passado dá lugar à rememoração do trauma sofrido com a “morte” da primeira boneca de vinil:

Durmo sentado na cadeira do quarto do hotel e sonho novamente com Lou, mas é um pesadelo, estamos na cama e ela se transforma na Gretchen e escapa do meu abraço como uma dessas bolas de encher quando é furada. Chega a fazer aquele barulhinho do ar escapando pelo furo. (FONSECA, 1992, p. 119-120).

Mas não só o passado parece ainda assombrar José. Também se afigura problemática sua relação com o presente, pois também este comparece no pesadelo. Indica-o a atitude desencantada do “enfermeiro” perante a vida, atitude essa que transparece principalmente no tom do relato. E, ao que indicam as referências e insinuações a respeito de seu atual e misterioso modo de vida, não poderia mesmo ser diferente: a precariedade parece reger também a existência presente do narrador-protagonista — ele não tem residência fixa (hospeda-se a cada dia em um hotel diferente), quase não tem roupas, tem dificuldade para dormir, quase não sente fome (além de não gostar de comer), sente-se constantemente inseguro e vigiado pelas “linhas cruzadas”... A própria atração sentida agora pelas mulheres (ou ao menos por Lou) surge como algo que não pode ser vivido plenamente, não só no

sonho, mas também na instável realidade presente na qual José se move, sempre perigosamente. “Normalizado” quanto ao comportamento sexual graças à intervenção passada do dr. R., o narrador-protagonista parece impossibilitado, por seu modo de vida “marginal”, de vivenciar com plenitude tanto o desejo físico quanto o afeto (como se poderá confirmar ao final do conto).

A indigência que caracteriza a vida do enfermeiro José fica ainda mais patente no desaparecimento do gosto pelos livros, um de seus maiores prazeres no passado, ao lado da relação afetivo-sexual com Gretchen. Substituídos pelas bulas de remédio, os livros parecem ausentes da vida da personagem central. O relato, porém, sugere mais que o gosto pela leitura foi sufocado. Afinal, posto que o narrador reitere sua atual aversão pelos livros (o que os torna presentes, embora “em negativo”), ele entra na biblioteca, aparentemente sem motivo, e, embora a pedido do velho, lê de um dia para o outro o livro de panegíricos ao qual se refere o título. A propósito, são os livros um dos principais móveis do conto que estamos examinando, e não só o volume de encômios sobre o dr. Baglioni a que se reporta o título. Também as obras cujos trechos são lidos pelo narrador-protagonista a pedido do velho põem o relato em movimento e o iluminam. É depois da leitura do livro de panegíricos que a resistência de José em ouvir Baglioni é vencida. E as passagens que o velho ordena seu enfermeiro a ler enfraquecem ainda mais essa resistência, além de aproximarem as duas personagens e oferecerem chaves para o entendimento de aspectos interessantes a respeito do caráter de ambos. Antes Baglioni havia tentado fazer-se ouvir pelo novo empregado por meio de uma estratégia que se revela mal-sucedida, para a surpresa inicial do velho: o oferecimento implícito de dinheiro. Como o leitor acaba descobrindo quase ao final do conto, o velho quer receber auxílio para cometer suicídio, pois não tem como fazer isso sozinho (os remédios que lhe são administrados ficam trancados num cofre e as amplas janelas do apartamento têm grades de proteção). Baglioni, porém, tem muito dinheiro, que julga ser capaz de comprar tudo, pessoas inclusive, principalmente os enfermeiros pobres que são contratados para cuidar dele... Observa-se aí, portanto, uma relação de poder — uma forma de ação de um indivíduo sobre outro — sendo estabelecida por intermédio de uma estratégia que é coerente com a lógica capitalista da reificação, da transformação do trabalho humano e das pessoas em mercadoria. Essa a estratégia empregada pelo dr. Baglioni para dirigir a conduta de seu atual enfermeiro. A mesma tática deve ter sido usada também na relação do velho com Van, o enfermeiro anterior (que desapareceu, possivelmente após ter aceitado dinheiro do dr. Baglioni para ajudá-lo a se matar).

“O cara disse para eu pegar a roupa que quisesse. Não tive tempo de ir em casa. O culpado é o Van, por ter sumido.”

“Meu nome é Lou.”

“Lou?”

“Lourdes. E o seu?”

“José.” Lembrei-me do velho do Flamengo e de sua cadeira de rodas. “Por que não tem uma cadeira de rodas aqui?”

“O filho do dr. Baglioni não quer.”

“Por que os remédios estão no cofre?”

“É para o doutor Baglioni não se matar.”

“Ele não consegue andar sozinho.”

“Antes de partir o fêmur ele podia.”

“Então as grades na janela...”

“Isso foi há muito tempo, quando ele tentou pela primeira vez.” (FONSECA, 1992, p. 102-103).

O fato é que José recusa a oferta de dinheiro, aparentemente para não comprometer a segurança de seu “esconderijo” na casa do velho, o que, entretanto, não se revela o único motivo, conforme se irá constatar ao final da narrativa:

Ouçó a campainha do velho.

“Tenho uma proposta”, ele diz.

Sempre que alguém me fez uma proposta eram grandes merdas. “Não posso ouvir propostas suas.”

“Abre aquele armário”, diz o velho,

O armário está cheio de caixas de charutos, cubanos, americanos, jamaicanos, holandeses, brasileiros. “Eu não fumo”, digo.

“Tem uma caixa de charutos Empire, não tem? Uma caixa grande. Abre a caixa.”

A caixa está cheia de charutos, grandes e grossos como cassetetes de polícia.

“Então?”, diz o velho.

“Essa caixa não, a outra.”

A outra caixa está cheia de notas de cem dólares. Grandes merdas.

“Não estou interessado em proposta nenhuma”, digo. Ponho a caixa no lugar onde estava e fecho a porta do armário. (FONSECA, 1992, p. 101).

Ante a recusa de José, a primeira reação do dr. Baglioni é escarnecer do enfermeiro: “Você nunca vai ser ninguém na vida” [...] (FONSECA, 1992, p. 101). Seja como for, inadvertidamente o velho advogado acaba resumindo nessa frase a essência da lógica do capitalismo: a reificação, a transformação de tudo em mercadoria. Assim, o dr. Baglioni quis dizer (ou acabou dizendo sem o saber) que o narrador-protagonista — um despossuído, a não ser por sua força de trabalho e outros atributos “negociáveis” no entender do velho —, ao rejeitar sua proposta, isto é, ao

recusar vender-se, não tem a mínima chance de se dar bem ou de sobreviver na sociedade mercadológica na qual vive.

Contudo, depois dessa recusa por parte de José, o dr. Baglioni acaba, por meio da palavra — instrumento que maneja com maestria, já que fora um artificioso advogado —, convencendo o narrador-protagonista a ler o livro de panegíricos e depois a escutar sua história. A nova estratégia utilizada pelo velho — que fala sobre os sinais indicativos de que um homem está envelhecendo e recorre, de uma forma ou outra, aos livros — revela-se eficaz. O dr. Baglioni sabe, por experiência própria, que o envelhecimento mais cedo ou mais tarde acaba preocupando um homem e parece intuir que a passagem do tempo também incomoda o narrador-protagonista. Também parece pressentir a relação conflitante — de familiaridade e aversão — de José com os livros. Observemos os vários trechos transcritos a seguir, na ordem em que aparecem no conto:

“Você nunca vai ser ninguém na vida”, ele diz.

Durante três dias e três noites cuida do velho. Ele cada vez fala mais.

“Sabe quando descobri que estava velho? Quando começaram a cair os pentelhos e a nascer mais cabelos dentro do nariz”, me diz enquanto passo uma esponja nos colhões dele. (FONSECA, 1992, p. 101).

“Abre a gaveta. Apanha o livro aí dentro.”

O livro, de capa dura, tem o retrato dele na capa, vinte anos mais moço.

“Gostar tanto dos livros quanto das mulheres não é um indício terrível?”

Dou o livro a ele. “Qualquer coisa, toca a campanha.”

“Espera. Sabe quando descobri que estava velho? Quando passei a gostar mais de comer do que de foder. Esse é um indício terrível, pior do que os cabelos crescendo no nariz. Agora não gosto nem de comer”, ele diz.

“Eu também não gosto de comer. Qualquer coisa, toca a campanha.”

“Leia este livro”, ele diz.

Pego o livro com o retrato dele na capa. “Qualquer coisa, toca a campanha.”

Leio o livro, no meu quarto. É uma série de depoimentos sobre o velho, de amigos, colegas de profissão, figurões dizendo que homem formidável ele foi. Todos falam as mesmas coisas sobre a inteligência, a generosidade, a cultura, o espírito público do dr. Baglioni. (FONSECA, 1992, p. 105).

“Pega aquele Macauley, de capa avermelhada”, ele diz. “Agora eu só gosto de ler os velhos historiadores. Burckhardt, Gibbon, Mommsen. Leio sem óculos, sabe?”

Acho o livro. Retiro da estante e dou a ele.

“Você consegue ler esta letra pequeninha?”

O livro é escrito em inglês. “Consigo.”

“Então leia.”

“He was still in his novitiate of infamy”, leio.

“Você lê inglês?”

Grandes merdas. “Sou um bom enfermeiro”, digo, mas ele não percebe a ironia. (FONSECA, 1992, p.112).

Sento o velho na poltrona. Ele me dá o livro. “Quero que você me leia um trecho deste livro.”

Pego o livro. “Não leio alemão.”

“Ah, ah.”, diz ele, “Eu leio pra você.”

Traduz enquanto lê, sem hesitações. É a história de um general e dos habitantes de uma cidade que o general libertou dos inimigos. Todos os dias eles se reuniam para ver de que maneira podiam premiar o general, mas nunca encontravam uma recompensa digna do grande favor que ele lhes fizera. Finalmente um deles teve uma idéia. Matar o general e então adorá-lo como santo padroeiro da cidade. Foi o que fizeram.

“Entendeu?”

Grandes merdas. Há muito tempo deixei de dar importância para o que se lê nos livros.

“Acho a sua vida mais interessante.”

“É mesmo?” Ele joga o livro no chão e retoma, alegremente, sua história. (FONSECA, 1992, p.113).

Pego o velho no colo e levo para o quarto. Dou dois Lexotans a ele. Imagino que sou ele, enquanto espero o velho dormir. Enfio o dedo no nariz e não sinto cabelos na narina. Não vejo cabelos saindo pelo nariz dele, a Lou deve ter cortado todos. Preciso dar uma olhada na minha porra.

O tempo está passando, tenho que agir, fazer alguma coisa, não será pelo telefone, pode estar grampeado. [...] (FONSECA, 1992, p. 115).

Seja como for, o dr. Baglioni se faz ouvir, depois de minar pouco a pouco a resistência de seu enfermeiro, mediante a manipulação da “arma” que melhor maneja. Sua história (a de sua vida até aí) é a de um advogado inescrupuloso, calculista e mulherengo que, condenado pelos médicos, encomenda um livro constituído por depoimentos elogiosos a seu respeito. O volume deveria ser lançado depois de sua morte, mas Baglioni só fica inválido — e atormentado pela vexatória situação de ter sobrevivido à publicação do livro, igualmente ridículo, segundo ele e o narrador-protagonista. É interessante observar que, à medida que o velho relata os eventos de sua vida, a distância entre ele e José se reduz cada vez mais, embora o narrador demonstre ou afete impassividade com relação a seu paciente. Baglioni não demora a sentir-se à vontade e a expor, total e voluntariamente, ao olhar de seu interlocutor, as facetas físicas e morais indecorosas que antes esconderia e que naturalmente não figuram no livro de panegíricos: “ ‘Eu ia morrer e os meus amigos resolveram publicar o livro. A culpa foi minha.’ Tirou os dentes. Já tomava intimidades comigo.” (FONSECA, 1992, p. 105). Curiosamente, a despeito das infâmias reveladas (ou justamente por causa delas), o enfermeiro chega a afirmar que gosta do velho: “Quero que Lou chegue logo, ter sonhado com ela me deixou ansioso.

Estou sem paciência para ouvir as histórias do velho. Eu gosto dele, apenas estou sem muita paciência hoje” (FONSECA, 1992, p. 119).

A impressão do leitor é a de que, quanto mais Baglioni expõe ao enfermeiro o “avesso” do livro de panegíricos, mais crescem a afinidade e a empatia do narrador-protagonista em relação ao velho. Os trechos de livros lidos por José a pedido do velho prenunciam esses sentimentos, pois reportam o narrador a sua própria existência e à situação vivida por Baglioni, embora ironicamente sejam excertos de obras de História:

“He was still in his novitiate of infamy” [“Ele ainda estava no noviciado da maldade”], leio. (FONSECA, 1992, p. 112, tradução nossa)

Pego o livro. “Não leio alemão.”

“Ah, ah”, diz ele, “Eu leio pra você.”

Traduz enquanto lê, sem hesitações. É a história de um general e dos habitantes de uma cidade que o general libertou dos inimigos. Todos os dias eles se reuniam para ver de que maneira podiam premiar o general, mas nunca encontravam uma recompensa digna do grande favor que ele lhes fizera. Finalmente um deles teve uma idéia. Matar o general e então adorá-lo como santo padroeiro da cidade. Foi o que fizeram.

“Entendeu?” (FONSECA, 1992, p. 113).

A primeira citação, por exemplo, parece levar José a recordar-se de seu passado na casa dos velhos, à experiência sexual com Gretchen, ao contato com os livros e ao início de sua posterior degradação moral e social — isto é, seu noviciado (ou aprendizado) da maldade. Já o segundo excerto traduz tanto a intenção de Baglioni com a publicação do livro de panegíricos — ser lembrado e idolatrado depois de morto por suas fanfarrônicas sociais — quanto o resultado inesperado e desastroso dessa publicação: como aconteceu ao general mencionado por Burckhardt, o velho advogado foi “destruído” por aqueles que deveriam perpetuá-lo; porém, ao contrário da personagem histórica, permaneceu vivo à sombra de um “monumento” que, em vez de honrá-lo, o humilha e atormenta...

Embora dêem a tônica do relato do velho advogado, não são apenas os aspectos censuráveis da vida do dr. Baglioni que transparecem nessa espécie de “lado B” do livro de panegíricos e com os quais o narrador-protagonista parece identificar-se em parte. Há também lampejos de remorso e compaixão, compartilhados igualmente por ambas as personagens, homicidas com sentimentos contraditórios:

Vou ver o velho.

“A menina já foi?”

“Está saindo.”

“Você já havia conhecido um outro assassino antes?”

“Já.”

“E você os desprezou? Os odiou? Temeu?”

“Não.”

“Você já matou alguém antes?”

“Já.”

“O que foi que sentiu?”

“E o senhor? O que foi que sentiu? Ao matar sua mulher?”

“Nada, a princípio. Mas, como advogado e cristão sabia que matar alguém, além de crime, era um pecado. Eu podia ir para o inferno, por isso. Então me arrependi e me confessei. Eu estava arrependido e fui absolvido. Eu vou para o céu, entendeu? Pois o meu arrependimento foi genuíno. A justiça divina tem sutilezas que a justiça dos homens não tem. [...]” (FONSECA, 1992, p. 120-121).

[...] Quando Lou ri aparece um pouco da gengiva dela, uma carne vermelhinha e saudável. Ela, olhada sem preconceito, é bonita. Mas hoje, tirando o perfume, ela não parece bem, e não é apenas preocupação com o velho. Alguma coisa aconteceu com ela. Enquanto vai cuidar do velho preparo café para nós dois. Sei que Lou gosta de torrada com geléia de framboesa e café com leite. (FONSECA, 1992, p. 116).

“Mudou de idéia?”, pergunta o velho.

“Não. Vim ver se o dinheiro continuava aqui.”

“Ela [Lou] é honesta. Trata ela bem. Eu preciso mais dela do que de você.” A voz do velho ainda não está normal. (FONSECA, 1992, p.111).

Grandes merdas. “Não. E a terceira [de suas esposas]? Aquela que não usava maquiagem e que pelas rugas do rosto você sabia que era uma boa pessoa.”

“Ela se matou. Sobre isso não quero falar. A culpa foi minha. Há pecados tão grandes que só podem ser punidos pela absolvição.”

“E o senhor se sente perdoado.”

“Infelizmente.”

“Vejo que está sofrendo, com esse perdão.”

“Sofro mais com esse indestrutível livro de louvaminhas.” (FONSECA, 1992, p.118).

É necessário observar que a história do dr. Baglioni, embora relatada intradiegeticamente por este, é contada predominantemente sob o ponto de vista do narrador-protagonista, que parece oscilar entre o uso do discurso indireto e o do indireto livre. Este último parece prevalecer, mas é difícil, às vezes, distinguir qual dos dois está sendo empregado, dada a aparente frieza de José. Eis algumas partes do conto em que a história do velho é contada e nas quais parece haver a mencionada alternância entre os discursos indireto e indireto livre:

“Senta aí e ouve”, diz o velho.

Como ele sentia muitas dores, na ocasião em que pensavam que ia bater as botas, os médicos lhe aplicavam injeções de morfina. Era bom tomar morfina. A dor passava e ele voltava a ter trinta anos de idade e a mergulhar nas águas calmas de uma praia do Nordeste, protegida por arrecifes que serenavam e aqueciam as ondas. Enquanto boiava nessas salgadas águas mornas vinham à sua mente cenas com mulheres que tivera, as outras, não as esposas, que ele lembrava como se estivesse num teatro. Solange, sentada na cômoda baixa do apartamento do Plaza Athénée, as pernas dobradas de maneira a que os pés dela também se apoiassem sobre o móvel, ele em frente a ela as cabeças no mesmo nível, e o pênis sem precisar ser guiado pela mão dele ou pela dela encontrava seu tépido encaixe [...] A morfina fazia-o recordar das mulheres em grupos de nomes que começavam com a mesma letra. Noutro dia eram Martha, Myrthes, Miriam. Depois, Heloisa, Helga, Hilda. Ele havia fodido todas as letras do alfabeto. (FONSECA, 1992, p. 116-117).

Ele fora convidado e aceitara participar de todas as grandes festas que ocorreram no país, de todos os banquetes de inauguração presidencial, de todas as bocas-livres de luxo; aparecera pelo menos uma vez por semana nas colunas sociais dos principais jornais do Rio e de São Paulo. Um idiota havia contado isso em detalhes no livro de panegíricos. Um outro escreveu sobre as viagens que fizera. Sobre o beija-mão do papa. Todas essas grandes merdas. (FONSECA, 1992, p. 117).

Diferentemente do que acontece em *A matéria do sonho* (em que o narrador-protagonista afirma que gostaria de poder reproduzir o jeito de o dr. R. se expressar verbalmente), se José busca imitar a maneira como o dr. Baglioni relata sua história, por meio do discurso indireto livre, não é por admirar o velho. As afinidades existem, como já apontamos, e vão reduzindo, com efeito, a distância entre as duas personagens, mas não há admiração pelo dr. Baglioni. Também de modo diverso do que ocorre em *A matéria do sonho*, é mais difícil precisar a distância entre o narrador-protagonista e o autor implícito, assim como a distância entre este e outras personagens (no caso, o dr. Baglioni). Diríamos que o autor implícito se distancia claramente do narrador-protagonista de *O livro de panegíricos* em termos sociais e etários, mas o tom pessimista da maneira de narrar de José parece aproximá-lo da imagem de autor passada pelos contos escritos por Rubem Fonseca (autor implícito), em particular pelos mais recentes. Já o velho Baglioni parece próximo do autor implícito no que tange à idade, à posição social, ao gosto pelos livros e ao tom irônico que muitas vezes emprega; porém, o cinismo de sua religiosidade (que o leva a acreditar que irá para o Céu por ter-se arrependido de seus crimes, a não ser que se suicide) constitui um traço diferencial em relação ao “segundo eu do autor”. O leitor contumaz de Rubem Fonseca também notaria nas falas do dr.

Baglioni o tema do tempo como o “pior de todos venenos”, recorrente na ficção do escritor (o que aproximaria essa personagem, portanto, do autor implícito).

De qualquer forma, deve ter sido decorrência da aproximação que se vai operando entre o dr. Baglioni e o narrador-protagonista que este cede ao pedido do velho — ajudá-lo a se matar. O difícil é discernir o sentimento que move José a tomar essa decisão: piedade, empatia, racionalidade? Afinal, é interessante observar que, conquanto já houvesse admitido certa afeição pelo dr. Baglioni, José demonstra extrema frieza ao auxiliar o velho a suicidar-se.

“[...] Tudo está me cansando. Já não acho graça na nudez de Lou. Heráclito dizia que nada há de permanente a não ser a mudança. Está na hora de mudar. Mas eu não quero ir para o céu.”

“Isso não é comigo.”

“É com você sim.”

“Não quero ouvir sua proposta.”

“Tem muito dinheiro naquela caixa de charutos.”

“Não me interessa.”

“Por favor. Eu não quero ir para o céu.”

Subitamente ele está chorando. Sua voz é fina e suplicante, como a de uma criança.

“Por favor, me ajude, eu não quero ir para o céu.”

Espero ele parar de chorar.

“Está bem”, digo. “Por mim você pode ir para o inferno.”

Ele me explica como posso ajudá-lo. Um copo d’água e duas caixas de Lexotan. Cada caixa tem vinte comprimidos pequenos, cor-de-rosa. Nome genérico bromazepan.

Coloco um copo e uma garrafa com água e duas caixas de comprimidos sobre a sua mesinha de cabeceira. Ele está deitado, de pernas cruzadas.

“Desde o princípio eu sabia que podia contar com você. Me levanta para eu ficar recostado nos travesseiros.”

“Você tem mesmo certeza de que não quer ir para o céu?”

“Você me entende.”

Os comprimidos de Lexotan são pequenos e ele os engole de dois em dois, sentado, as costas apoiadas nos travesseiros.

“Eu já quis viver muito tempo, para ver todos os meus inimigos morrerem. Mas logo que morre um inimigo você se lembra da existência de outro. Ou inventa outro. Nunca acabam.”

Os quarenta comprimidos são tomados com vários copos de água. A garrafa fica vazia.

Ele volta a se estender na cama, de pernas cruzadas.

“Tenho que morrer só.”

Apanho a caixa de charutos com os dólares. Vou para o meu quarto. (FONSECA, 1992, p.121-122).

Embora a última linha do fragmento reproduzido acima sugira o contrário, o narrador-protagonista não se interessa pelo dinheiro oferecido pelo velho, pois o dá à enfermeira Lou, que, conforme José descobre, desfilava nua para o deleite erótico e/ou estético do dr. Baglioni.

Levo Lou para o meu quarto. Apanho a caixa de charutos cheia de notas de cem dólares.

“Ele me disse para lhe dar isso.” Afinal ela desfilou nua na frente dele, deu-lhe as últimas alegrias.

“Você matou o dr. Baglioni”, ela diz, com um suspiro fundo.

“Anda, pega isso.”

“Não quero esse dinheiro.”

“Você tem que aceitar. Foi o último pedido dele.” (FONSECA, 1992, p. 124).

Ao que indica sua reação ante o oferecimento de dinheiro feito por José, Lou também despreza dinheiro do qual não se considere merecedora; é possível, portanto, que tenha aceitado satisfazer os derradeiros impulsos eróticos e/ou estéticos do dr. Baglioni por compaixão. Nisso talvez se aproxime do narrador-protagonista, de quem, contudo, se distancia no que respeita à dedicação ao trabalho. Lou cumpre rigorosa e diligentemente sua função, a ponto de descobrir as falhas de seu colega enfermeiro; mas, ao que parece, não é por puro amor às regras, e sim por se importar com o velho (o que não passa despercebido ao narrador-protagonista). Uma exceção, pois, à regra do trabalho automatizado e alienado predominante na sociedade capitalista.

“Já dei a ele o leite, o Adalat e o Tagamet. Dei banho nele, botei perfume, fiz a barba e cortei os cabelinhos do nariz. Você não botou perfume nele.”

“Não está nas instruções que o cara me deu.”

“Você tem que cortar os cabelinhos do nariz dele, os cabelinhos crescem muito e ele não gosta dos cabelinhos no nariz.”

“Não está nas instruções.”

“De tarde você não deu leite com Meritene a ele. E não se esqueça do Seloken.”

Está nas instruções. Seloken, inibidor dos receptores adrenérgicos localizados principalmente no coração. “Escapou. Como é que você sabe que não dei isso a ele?”

“Sabendo.” (FONSECA, 1992, p. 104).

Na verdade, Lou é tão suscetível ao envolvimento emocional que, desprezada por um namorado e bastante abalada por isso, se rende à demonstração de desejo físico do narrador, a quem se apega rapidamente. José, porém, parece apenas sentir atração sexual e piedade pela enfermeira, além de estar pressionado pelas necessidades impostas por sua ocupação misteriosa, de natureza criminal provavelmente.

O uniforme branco de Lou não tem uma ruga. Ela se aproxima de mim. Seus olhos castanho-claros têm um risco verde em torno da íris. Delicadamente abro o botão da blusa branca de Lou e afago um dos seios. Lou fecha os olhos. Volto a abotoar a blusa. Lou me olha como se soubesse quem eu sou, como se não houvesse mais barreiras entre nós e ela agora pudesse confiar em mim.

Pega minha mão. Vamos para o quarto dela. Sinto o perfume. Ela despe o uniforme. Eu fico nu antes dela, tenho menos roupa para tirar.

[...] Fico o resto da noite acordado, pensando. Já quase de manhã ela desperta. Se espreguiça.

[...]

Lou vai tomar banho. Continuo na cama pensando. Ela vem nua do banheiro.

[...]

Preparo o café com leite dela. Ponho geléia de framboesa na torrada.

“Você caiu do céu para mim”, diz Lou, mastigando a torrada.

“O velho morreu.” (FONSECA, 1992, p. 123).

Assim, o que parece mover até as ações compassivas e afetuosas do narrador-protagonista é a necessidade de fazer “o que tem de ser feito”, ainda que isso muitas vezes o obrigue a agir de modo cruel e a insensibilizar-se, quase a desumanizar-se, como quando abandona Lou:

“Vamos nos ver novamente?”

“Não sei.”

“Me dá o seu telefone.”

“Não tenho telefone.”

Ela escreve num papel os endereços e telefones dela, da casa, do hospital. Me agarra, me beija na boca. Custo a me desvencilhar do abraço dela.

“Vou levar este livro.” Apanho o livro de panegíricos.

“Não me abandone”, diz Lou, à porta. (FONSECA, 1992, p.124-125).

José parece racionalizar tudo: não se comove ao deixar Lou, apesar das insistências dela para que mantenha contato; parece saber que a enfermeira se recuperará, depois de fazê-la sentir-se desejada novamente. Frio e ao mesmo tempo compassivo, também toma os devidos cuidados para que Lou não seja responsabilizada pela morte do velho.

“Liga para o médico, esse que tem o nome nas instruções, e diga que por negligência minha o velho teve acesso às pílulas. Eu chamei você e covardemente deixei a bomba na sua mão. Não se preocupe. O médico dará um atestado de óbito, o advogado providenciará o enterro. O nome do advogado também está nas instruções. Ninguém vai se incomodar com a morte dele.”

“Eu vou.”

“Ninguém mais. Não se preocupe. Desculpe deixar esse trabalho todo para você. Tenho minhas razões.” (FONSECA, 1992, p. 124)

No caso da cumplicidade no suicídio do dr. Baglioni, a humanidade no que se refere ao velho, providencialmente, não precisou ser deixada de lado; justamente o contrário: José satisfaz o desejo do velho de acabar com o sofrimento de estar vivo, quando deveria estar morto (pois assim o livro de panegíricos o exige). Ao ajudá-lo a se matar, atende também ao anseio do dr. Baglioni de anular o perdão, concedido pela absolvição, aos crimes cometidos pelo velho — pois a “condescendente religião” professada pelo astuto ex-advogado não perdoa o suicídio. Porém, ao que tudo indica, José não foi tão bem-sucedido nesse último caso, pois o velho morto tem a expressão tranqüila de quem não encontrou o castigo merecido no Inferno (ou seria a paz de espírito encontrada ao receber o que merecia?).

Muito tempo depois, a campainha toca e eu vou ao quarto do velho, mas não foi ele quem tocou a campainha. Está imóvel na cama, de pernas cruzadas. O rosto, sereno, não é o de quem foi para o purgatório ou coisa pior. (FONSECA, 1992, p. 122).

Isso, de qualquer forma, parece deixar o narrador-protagonista aliviado e pronto para cumprir o restante do que precisa ser feito: destruir o livro de encômios e dar prosseguimento ao desempenho de sua enigmática profissão.

Na rua, depois de destruir a capa e arrancar a maioria das páginas do livro, jogo tudo no lixo. Minha homenagem ao velho.
Vou para o Hotel Itajubá, no centro da cidade.
Tiro os sapatos, deito e espero a noite chegar. (FONSECA, 1992, p. 125).

O trecho transcrito acima reproduz as últimas linhas do conto, que termina de uma maneira que é típica de Rubem Fonseca: um final “aberto”, que parece deixar a história inconclusa. No desfecho de *A matéria do sonho*, essa impressão de que o conto está, de certa forma, inacabado é menor, pois o mistério que o percorre — a identidade de Gretchen — é solucionado, ao contrário do que sucede em *O livro de panegíricos*, em que não se descobre qual a notícia aguardada por José, nem sua profissão “verdadeira”. Os finais de ambos os contos também põem em evidência a evolução de caráter sofrida pelo narrador-protagonista. A frase final de *A matéria do sonho* — “No mesmo papel em que trouxera Cláudia embrulhou a pobre desinflada Gretchen.” (FONSECA, 1987, p. 143) — causa no leitor a sensação de que o jovem José tem dificuldade em aceitar o fato de Gretchen poder ser facilmente substituída (embora tenha se animado rapidamente com a apresentação de uma nova boneca inflável pelo dr. R.). Ou seja, apesar dessa primeira “decepção”, ainda está longe do José

desiludido e resignado de *O livro de panegíricos*. Neste último, o caráter apresentado pelo narrador-protagonista no decorrer da história torna difícil até saber se, no final das contas, ele tem algum respeito ou se sente total desprezo pelo dr. Baglioni, de tal forma é irônica a maneira pela qual José satisfaz o último desejo do ex-advogado: desvincula o livro de panegíricos da imagem do velho, ao rasgar a capa que contém a foto dele, mas joga tudo no lixo. Da última frase de *O livro de panegíricos* também se depreende que o narrador-protagonista se tornou frio e apático, embora o desfecho relate ações que fazem parte do procedimento cauteloso requerido pela misteriosa ocupação de José (ir a um hotel onde não houvesse se hospedado antes e esperar até a noite para telefonar). A ausência do desejo de entreter-se com alguma atividade enquanto espera faz supor, a nosso ver, um grave desinteresse pela vida por parte do narrador-protagonista. Ou a sombria consciência de que sua condição não lhe permite distrair-se do rumo que lhe foi destinado?

3.3 Anjo em guarda

O anjo da guarda é o conto em que o narrador-protagonista de *A matéria do sonho* e *O livro de panegíricos* faz sua aparição mais recente. Está entre as narrativas curtas do volume intitulado **Histórias de amor** (1997), que, como o próprio título indica, reúne histórias cujo tema é o amor, em suas diversas manifestações. O conto em questão, como a maioria das narrativas do mencionado livro (e diferentemente de *O livro de panegíricos*), tem poucas páginas, no que se assemelha a *A matéria do sonho*, bastante curto. Na verdade, à exceção do último (*Carpe diem*), nenhum dos contos de **Histórias de amor** é extenso. Também à exceção desse último conto, todos sobressaem pelo estilo descarnado, mais seco até do que o verificado habitualmente em Rubem Fonseca.

Em relação a *A matéria do sonho* e, principalmente, a *O livro de panegíricos*, com os quais partilha o narrador-protagonista, *O anjo da guarda* apresenta várias diferenças. A primeira e mais aparente é que só se nota que o narrador-protagonista é o mesmo dos outros dois contos mencionados quando quase metade da narrativa já se desenrolou. O conto se inicia numa atmosfera ainda mais misteriosa que o usual nos contos de Rubem Fonseca; o leitor vai apreendendo muito lentamente quem e como são as personagens, qual o mistério (típico, como já apontamos, das narrativas curtas do escritor) que será ou não desvendado ao final da história. O movimento de aceleração e retardamento dos eventos, bem como o mistério acerca destes, são assegurados por

alguns artifícios de que o narrador lança mão. O primeiro se nota logo na primeira frase do conto, em que a referência abrupta ao ambiente é feita simplesmente por meio de um substantivo precedido de um artigo definido, sem modificadores, e a menção à personagem feminina principal se faz por intermédio de um pronome pessoal: “A casa tinha vários quartos. Perguntei em qual deles eu ia dormir. Ela me levou para um quarto que ficava perto do dela.” (FONSECA, 1997, p. 23, grifos nossos).

Outro recurso, como se vai verificando no decorrer da história, é o oferecimento de “pistas” falsas ao leitor, que constantemente é levado a interpretar as ações do narrador-protagonista de uma forma que depois se revela equivocada. De qualquer modo, até descobrir que o narrador-protagonista é o mesmo de *A matéria do sonho* e *O livro de panegíricos*, o leitor de Rubem Fonseca, graças ao relato cheio de embustes e truques imposto pelo narrador, bem aos poucos toma conhecimento das características mais marcantes das personagens principais, o narrador-protagonista inclusive, e de grande parte dos principais elementos do enredo. Assim, descobre que o narrador-protagonista tem como uma de suas características seqüelas de fraturas por todo o corpo que não permitem que ele permaneça deitado por muito tempo e cuja causa não é revelada:

Sentei na cama, testei o colchão.

Não dá, é muito mole, vai acabar de vez com as minhas costas. (FONSECA, 1997, p. 23).

Procurei uma posição para dormir. As costas doíam. Eu tinha uma porção de ossos quebrados e mal emendados espalhados pelo corpo. (FONSECA, 1997, p. 23).

Não agüentei dez minutos deitado. A dor na coluna aumentou. Saí da cama, sentei-me numa poltrona que havia no quarto. (FONSECA, 1997, p.24).

Com relação à personagem feminina, o leitor pode inicialmente reunir as seguintes informações: é uma mulher de posses, mais idosa que o narrador-protagonista, dócil, sensível e apavorada com a perseguição que diz estar sofrendo por parte de desconhecidos. É o que indicam passagens como as que se seguem:

A casa tinha vários quartos. [...]

[...]

Testei os colchões de todos os quartos e acabei encontrando um duro.

Esse aqui está bom, você tem uma camisa que sirva em mim? Esqueci de trazer uma roupa para dormir.

A mulher voltou logo em seguida com uma camisa de malha branca.

Essa é a maior que eu tenho. Usei uma vez, tem importância?

Agradei e a mulher me deu boa-noite. Vesti a camisa, senti o cheiro do tecido, uma mistura de pele limpa e perfume. (FONSECA, 1997, p. 23).

A mulher bateu tão de leve na porta que quase não ouvi.

Sim?

Sou eu. Queria falar com você.

Um momento.

Vesti a calça e abri a porta.

Ela vestia um penhoar e uma mulher de penhoar sempre me lembra a minha mãe.

Aliás a única coisa que lembro da minha mãe é o penhoar.

Você está muito longe, não me sinto protegida, não consigo dormir, você não pode ir para aquele quarto ao lado do meu? A gente leva o colchão duro dessa cama e troca pelo outro.(FONSECA, 1997, p.23-24).

Outra batida na porta.

O que é?

Ouvi um barulho no jardim, ela sussurrou através da porta, acho que tem alguém no jardim.

Vesti a calça. Abri a porta. Ela continuava de penhoar.

Isso deve ser impressão sua. Você anda muito nervosa. Em que lugar do jardim?

No bosque de magnólias. Lá não tem luz e tive a impressão de que vi uma luz apagar e acender.

Você tem uma lanterna?

Tenho.

A mulher me deu a lanterna.

Toma cuidado. Eu já lhe contei as coisas horríveis que têm acontecido comigo, não contei?

Você devia ir para o seu apartamento na cidade.

Lá é pior. Eu já lhe contei. Tive que desligar o telefone por causa dos trotes no meio da noite, me ameaçando. E tem gente me seguindo pelas ruas. Aqui pelo menos as janelas estão todas gradeadas e as portas são de ferro. Leva o revólver.

É melhor o revólver ficar com você. Fecha a porta. E não fica olhando lá pra fora pela janela.

Era um sítio grande. Um gramado com canteiros de flores rodeava a casa. No meio do gramado, uma piscina. Nos fundos, a casa do caseiro, a horta. O resto do sítio era cheio de bosques com árvores de grande porte, que tornavam a noite ainda mais escura. [...] (FONSECA, 1997, p. 24-25).

Os trechos acima transcritos também apontam para outros traços que parecem característicos do narrador-protagonista: lacônico, um tanto frio, mas razoavelmente polido nas maneiras.

Mais adiante, a perseguição relatada pela mulher ao narrador-protagonista revela-se real e ter a participação de outras personagens, inclusive a do próprio narrador-protagonista, que deveria protegê-la.

[...] O resto do sítio era cheio de bosques com árvores de grande porte, que tornavam a noite ainda mais escura. Havia bancos de pedra espalhados pelo meio das árvores. Sentei em um deles, no bosque de magnólias. Esperei, a lanterna acesa sobre o banco.

Sônia surgiu silenciosamente de dentro do escuro, sentou-se ao meu lado no banco de pedra.

Você deixou o seu revólver num lugar onde ela visse?

Deixei na mão dela. Estou seguindo o plano de vocês.

Ouve esse barulho, disse Sônia, ligando um gravador que tirou da bolsa. Parecia um gemido, de alguém morrendo. Não parece um fantasma?

A sorte de vocês é que aqui não tem cachorro.

Tinha. Nós envenenamos. O Jorge envenenou. Quando é que ela vai usar o revólver?

Ela está morrendo de medo, vamos esperar mais um pouco. Quem é esse Jorge? (FONSECA, 1997, p. 25).

Vemos que o narrador-protagonista demonstra curiosidade com relação ao motivo da perseguição à mulher e aos motivos da participação do outro envolvido, embora esteja incumbido diretamente de induzi-la a matar-se ou de assassiná-la, no caso de ela não cometer suicídio.

Ela está morrendo de medo, vamos esperar mais um pouco. Quem é esse Jorge?

Se você não sabe eu não vou dizer.

Por que vocês querem que a mulher morra?

Isso não é da sua conta.

Vou voltar para casa. Desliga esses gemidos. Por hoje chega.

Não se esqueça do nosso acordo, disse Sônia. Dentro de mais três dias isso tem que ser resolvido. Se ela continuar indecisa, você dá o tiro na cabeça dela. (FONSECA, 1997, p. 25).

Mais adiante, a atitude do narrador-protagonista ao deixar o revólver com a mulher mostra-se aparentemente ilógica, já que a arma está descarregada, como mostram os trechos abaixo reproduzidos:

Voltei para casa. A mulher abriu a porta com meu revólver na mão. Tremia, com os olhos esbugalhados.

[...]

A mulher apontou o revólver para mim.

Diga a verdade. Você acha que eu sou maluca. Os caseiros achavam que eu era maluca e foram embora de noite, sem me dizer nada. Eu acabei de ouvir um gemido forte, o barulho de uma alma penada, como a minha, e você me diz que não era nada? E este revólver que não tem balas? É assim que você ia me defender?

Com um revólver sem balas?

Como você sabe que não tem balas?

Dei seis tiros na minha cabeça e não aconteceu nada.

Esqueci de colocar as balas. Não sei como isso foi acontecer, sou muito cuidadoso.

Você tirou as balas porque pensou que eu era maluca e ia dar um tiro na cabeça.

Estou aqui para proteger você. Vai dormir. Amanhã de manhã a gente conversa. (FONSECA, 1997, p. 26).

Teria o narrador-protagonista realmente esquecido de carregar o revólver? Ou sua intenção era saber se a mulher tentaria mesmo o suicídio? Seja como for, a mulher, cujo abalo psíquico/emocional mostra-se considerável, parece acreditar na segunda opção e sentir-se mais protegida por isso, pois pede ao narrador-protagonista que fique no mesmo quarto que ela e que lhe segure a mão, no que é atendida pacientemente por seu “protetor”:

Estou aqui para proteger você. Vai dormir. Amanhã de manhã a gente conversa.
Não fala assim comigo. Estou muito nervosa. Dorme no meu quarto comigo.
Está bem.
A mulher deitou-se sem tirar o penhoar, cobriu-se com um lençol. Sentei na poltrona do quarto. Todos os quartos tinham poltronas e banheiro privativo.
Da cama ela olhava pra mim, suspirava como quem quer chorar.
Vem aqui, segurar na minha mão.
Segurei na mão dela. (FONSECA, 1997, p. 27).

Ao que parece, nos pedidos feitos pela mulher, há, além da demonstração de confiança e do desejo de sentir-se segura, uma tentativa de aproximar-se mais do narrador-protagonista, que com ela se relaciona de forma educada, mas aparentemente distante. O mesmo parece ser válido para a conversa que ela inicia com seu guarda-costas, embora também se verifique uma intenção escrutinadora a respeito do homem incumbido de protegê-la:

Você tem a mão grande. Você era trabalhador braçal?
Não.
Você foi sempre acompanhante de pessoas doentes?
Quando era jovem passei uns dois anos empurrando a cadeira de rodas de um velho. Foi a melhor época da minha vida, eu gostava de ler, ele tinha milhares de livros e eu passava o dia lendo.
Nunca vi você lendo aqui.
Ainda não tive tempo e os seus livros não me atraem.
Sinto muito. E depois de trabalhar na casa cheia de livros que te atraíam?
Depois tomei conta de outro velho.
Ele era doente mental?
Não. Uma doença de velhice. (O sujeito se matou, com a minha ajuda, mas isso eu não diria a ela.) (FONSECA, 1997, p. 27).

Além de revelar ao leitor a presença da mesma personagem principal de *A matéria do sonho* e *O livro de panegíricos*, essa conversa parece indicar que a frieza do narrador-protagonista em relação à mulher é menor do que ele faz parecer. Afinal, embora se deva ao temperamento do

narrador-protagonista (ainda mais se o leitor levar em conta que ele é o José dos outros dois contos) e à natureza de sua ocupação de “guarda-costas”, essa distância já havia mostrado sinais de suscetibilidade nos trechos em que o narrador revela que a mulher, de penhoar, lembra sua mãe. A forma paciente e nostálgica com que o narrador-protagonista conta seu passado à mulher parece reforçar essa constatação, não obstante também reforce as modificações de caráter já verificadas em *O livro de panegíricos*.

Consideramos interessante destacar a diferença entre as maneiras pelas quais o narrador-protagonista fala sobre suas ocupações anteriores em *O livro de panegíricos* e *O anjo da guarda*. No primeiro, como já procuramos apontar, ressaltam a ironia e o desdém no modo com que José relata seu passado à enfermeira Lou; no segundo, conforme acabamos de observar, parece haver nostalgia e respeito, ao menos em relação à interlocutora. Os trechos reproduzidos acima, além disso, também fornecem ao leitor uma característica física do narrador-protagonista que não aparecia nos contos anteriores: as mãos grandes, não de trabalhador braçal, mas de alguém que precisa usá-las para outros fins, que o leitor conhecerá mais à frente. Outro aspecto importante verificável nas mencionadas passagens é a ausência de aspas nos discursos diretos, o que aproxima *O anjo da guarda* de *A matéria do sonho* e o distancia de *O livro de panegíricos*. A distância e a proximidade a que nos referimos também estão relacionadas com a maneira pela qual o narrador-protagonista fala sobre seu passado na casa dos velhinhos no bairro do Flamengo. A forma nostálgica e mais respeitosa com que ele se refere à sua juventude, em *O anjo da guarda*, afasta esse conto de *O livro de panegíricos* e o torna mais semelhante a *A matéria do sonho*.

Nos trechos seguintes, que se seguem à conversa entre a mulher e o narrador-protagonista, parece haver uma oscilação entre o tom usado em *A matéria do sonho* e o empregado em *O livro de panegíricos*. O sentimento de piedade e/ou consideração que ele parece ter em relação à mulher é, de certa forma, análogo à afeição sentida pelo casal de velhos do Flamengo. Porém, a possível referência indireta aos livros que leu — presente na comparação implícita que ele faz entre a mulher e as presas abatidas inexoravelmente pelo homem depois da invenção das armas — situam *O anjo da guarda* entre *A matéria de sonho* e de *O livro de panegíricos*. Afinal, no primeiro o narrador-protagonista havia feito a descoberta da leitura e, no segundo, repudiado veementemente os livros. Em *O anjo da guarda*, parece haver uma recorrência menos deslumbrada, mas sem aversões, à

experiência de leitura, o que, a nosso ver, deixa o conto em questão equidistante tanto em relação a *A matéria do sonho* quanto em relação a *O livro de panegíricos*. Observemos:

A mulher dormiu. Larguei a mão dela. Fui para a poltrona e fiquei a noite inteira acordado, pensando, sentindo o cheiro da camisa dela no meu corpo e olhando para a mulher enquanto ela dormia. O homem primitivo devorava como uma hiena os restos dos cadáveres dos bichos que encontrava e que haviam sido caçados por outros animais. Só se tornou um caçador depois que astutamente inventou suas armas perfurantes. Coloquei as balas no tambor do revólver. (FONSECA, 1997, p. 27-28).

Por outro lado, a violência presente na referência ao uso de armas (tanto pelo ser humano a partir de certa fase de sua evolução, quanto pelo próprio narrador-protagonista) torna a dicção de *O anjo da guarda* mais próxima do tom desencantado e amargo de *O livro de panegíricos*. O uso de palavrões (assim como a rude comparação da mulher com um cachorro morto), no trecho que sucede a passagem à qual acabamos de nos referir, tem o mesmo efeito, porém mais visível — recorde-se o linguajar desbocado de José em *O livro de panegíricos*. Entretanto, cabe notar que a linguagem chula é empregada por ele para fazer menção ao provável mandante do crime, o que denota novamente a simpatia do narrador-protagonista pela mulher e, por conseguinte, mais um ponto de aproximação entre *O anjo da guarda* e *A matéria do sonho*.

A mulher na cama parecia um cachorro morto em que era fácil dar pontapés. Não faço perguntas, quando me pedem um serviço. Mas neste caso gostaria de saber quem queria que ela desse um tiro na cabeça. Um marido escroto aterrorizando a mulher histérica para fazer ela se matar e o puto ficar com a grana? Já passei por uma situação mais ou menos assim, numa semana de carnaval. (FONSECA, 1997, p. 28).

Em que pese sua simpatia pela mulher, o narrador-protagonista parece dar a entender ao leitor, nas passagens transcritas, que está preparando-se para executar o trabalho encomendado. (A comparação com um cachorro morto, a propósito, parece anunciar esse provável desfecho, além de remeter à passagem de *O livro de panegíricos* na qual o velho Baglioni adormecido faz José recordar-se de um velho cão que tivera na infância...) É certo que ele igualmente parece hesitar, justamente em razão dessa simpatia, mas quase a totalidade desses trechos causa no leitor a sensação de que um evento funesto está iminente:

A mulher dormiu. Larguei a mão dela. [...] Coloquei as balas no tambor do revólver.

A mulher na cama parecia um cachorro morto em que era fácil dar pontapés. Não faço perguntas, quando me pedem um serviço. [...]

O dia raiou, os passarinhos começaram a piar e a mulher acordou. Ela sorriu para mim. (FONSECA, 1997, p. 27-28).

A última frase do excerto supracitado, entretanto, desfaz temporariamente o suspense e indica que os incidentes, contados da maneira escolhida pelo protagonista, constituem mais algumas das “pistas” falsas lançadas por ele ao leitor.

Um detalhe curioso presente no mesmo trecho reproduzido acima, mas que só pode ser apreendido por alguns leitores, é a intertextualidade estabelecida com o conto de Rubem Fonseca intitulado *Fevereiro ou março*, do livro de estréia do autor (**Os prisioneiros** – 1963). Nesse conto, o narrador-protagonista, um lutador de vale-tudo, se envolve, durante o Carnaval, com uma mulher que diz ser uma condessa atormentada pelo marido. Esse diálogo entre textos aparece no seguinte fragmento da narrativa que estamos analisando: “Um marido escroto aterrorizando a mulher histérica para fazer ela se matar e o puto ficar com a grana? Já passei por uma situação mais ou menos assim, numa semana de carnaval.” (FONSECA, 1997, p. 28). Seria o narrador protagonista de *O anjo da guarda* também o mesmo de *Fevereiro ou março*? É possível, já que ambos têm algumas características em comum, como a baixa condição social e o temperamento rude. Seja como for, Rubem Fonseca parece ter atingido aí o ápice dos jogos intertextuais característicos de sua escrita.

A continuação imediata da narrativa contém outros aspectos relevantes, principalmente em relação à personagem da mulher, cuja caracterização como pessoa sensível é reforçada — a nosso ver, por traços que constituem lugares-comuns de emotividade (no caso, o gosto por flores e música).

Hoje estou me sentindo melhor. Acho que esse pesadelo vai acabar. Vou trabalhar no jardim, você fica perto de mim?

[...]

Meu jardim é bonito não é? Eu mesma plantei essas flores, não são bonitas?

Não dou muita importância a flores, mas ouvi com paciência ela dizer os nomes das que cresciam nos canteiros.

[...]

Você gosta de música?

Se você quiser ouvir eu não me incomodo. Ela colocou um concerto de violino no aparelho do carro.

Não dá uma sensação de paz?

Música de violino me deixa inquieto, mas agüentei sem dizer nada. [...]
(FONSECA, 1997, p. 28-29).

Nota-se, assim, o contraste entre os gostos e, por conseguinte, entre as personalidades do narrador-protagonista e da mulher. Ao contrário desta, o narrador-protagonista aparenta ser pouco emotivo, o que reforça a idéia de que seu caráter se modificou em relação ao que apresentava em *A matéria do sonho*, mas continua, em certos aspectos, o mesmo em relação ao apresentado em *O livro de panegíricos*.

Ainda com respeito à passagem transcrita acima, há outros trechos que provocam suspense, mas que suprimimos para que pudéssemos enfatizar as características da mulher e do narrador-protagonista. Vejamos novamente parte da mencionada passagem, sem as supressões:

Não dou muita importância a flores, mas ouvi com paciência ela dizer os nomes das que cresciam nos canteiros.
Preciso dar um telefonema.
O telefone está desligado.
Vou lá no centro da vila.
Por favor, não me deixe sozinha.
Então você vem comigo. Depois você trabalha no jardim.
Pegamos o carro dela.
Você gosta de música? (FONSECA, 1997, p. 29).

O motivo do telefonema mencionado acima é parcialmente esclarecido pouco depois:

Próximo havia uma padaria. Liguei de lá para Sônia.
Vou fazer o serviço. Mas quero antes ter uma conversa com você e o Jorge. Quero receber o que falta. Hoje à noite, naquele lugar onde nos encontramos ontem.
O Jorge não vai.
O problema é dele. Se ele não vier conversar comigo, nada feito. Nove horas.
Desliguei o telefone. Voltei ao mercadinho. Peguei a saca de compras e fomos para o carro. (FONSECA, 1997, p. 29-30).

O excerto abaixo, que sucede a passagem reproduzida acima, indica, além das qualidades “maternais” da mulher e da paciência resignada do narrador-protagonista, que o conto se encaminha para o desenlace, cercado, aliás, do costumeiro suspense:

A mulher trabalhou no jardim, depois fez comida para nós. Mas apenas sentou comigo na mesa, não comeu nada. Logo voltou a trabalhar no jardim, enquanto ouvia música, eu o tempo inteiro ao lado dela, sofrendo com aquela música, desejando que aquilo tudo acabasse de uma vez. (FONSECA, 1997, p. 30).

Com efeito, o destino da mulher parece prestes a ser consumado: o narrador-protagonista a deixa sozinha, mas leva o revólver, além de pás e picaretas a cuja localização ele teve acesso ao acompanhar a mulher até o quarto de ferramentas, onde ela havia apanhado instrumentos de

jardinagem. Em suma, tudo sugere que o “guarda-costas” irá finalmente matar sua protegida e receber o pagamento pelo serviço. Observemos os excertos a seguir, em que se podem verificar essas informações:

Quinze minutos antes das nove eu disse para a mulher que ia dar uma olhada no terreno do sítio, que talvez demorasse um pouco.
Não me deixa sozinha.
Peguei a lanterna.
Não vou me afastar muito, não se preocupe. Tranca tudo e só abre a porta para mim. E não fica na janela.
Por favor...
Não se preocupe.
Saí, levando o revólver. No quarto de ferramentas peguei duas pás e uma picareta e fui para o bosque de magnólias. Sentei no banco de pedra, a lanterna acesa. Coloquei as pás e a picareta ao lado do banco. (FONSECA, 1997, p.30).

A mulher tinha um chapéu na cabeça para protegê-la do sol. Pediu para eu acompanhá-la até um quarto de ferramentas que ficava ao lado da garagem. Havia picaretas, pás, um cortador elétrico de grama, uma bomba com implementos para limpar a piscina. Pegou uma tesoura dessas que se usam nos jardins. (FONSECA, 1997, p. 28).

Antes, porém, de revelar qual será o fim da mulher, o relato do narrador-protagonista elucida alguns dos outros mistérios da trama. E Rubem Fonseca faz mais uma de suas “brincadeiras” intertextuais: o principal interessado na morte da mulher, um homem chamado Jorge, é o filho do dr. Baglioni de *O livro de panegíricos*. A frieza da personagem do filho do velho advogado nesse conto é, portanto, confirmada, ou melhor, amplificada.

Sônia e Jorge demoraram a aparecer. O homem usava um chapéu que cobria metade do rosto dele.
Apaga essa lanterna. O que você queria comigo?
Eu o reconheci logo. Se você quer ficar vivo neste mundo de merda não pode esquecer nem a cara nem a voz de ninguém. Era o filho do velho Baglioni que eu ajudara a ir para o outro mundo. Fingi que não o reconheceria.
Uma pergunta, apenas. A mulher é sua esposa?
Essa velha? Ela é minha sócia, pirou e está fodendo os negócios. O que você queria comigo?
Receber o que falta. (FONSECA, 1997, p. 30-31).

Cabe ressaltar, além da motivação financeira do crime encomendado, que o conto continua sua marcha em direção ao provável desfecho: o assassinato da mulher. O narrador-protagonista tenta convencer Jorge a pagar-lhe o combinado antes de executar o serviço, no que não é

bem-sucedido. Por outro lado, convence o mandante do crime da necessidade de abrirem uma cova: o narrador-protagonista alega que não pode perder tempo, pois fora visto com a mulher na vila, onde parece ser conhecida e estimada.

Essa velha? Ela é minha sócia, pirou e está fodendo os negócios. O que você queria comigo?
Receber o que falta.
Antes de você fazer o serviço? Impossível. Trato é trato.
Vou matar a mulher hoje e dar o fora. Como vou receber o que falta?
Você sabe onde achar a Sônia. Ela te paga depois.
Acendi a lanterna. Mostrei as pás e a picareta.
Quero que vocês me ajudem a abrir uma cova, se eu for fazer isso sozinho vai levar um tempo enorme. O corpo tem que sumir. Fiz compras com ela no mercadinho da vila e viram a minha cara.
Só faltava essa, disse Jorge.
Sem cova não tem cadáver.
Está bem, está bem, disse Jorge pegando uma das pás. Eu peguei a outra e a picareta.
Aqui não. Temos que sair do sítio, vamos para a floresta. (FONSECA, 1997, p. 31).

O homem do mercadinho cumprimentou-a amigavelmente, a mulher tinha aquele sítio havia muitos anos. O homem perguntou se eu era o novo caseiro e a mulher respondeu que eu era um amigo. (FONSECA, 1997, p. 29).

O segundo excerto transcrito acima indica que também a mulher acaba por estabelecer com seu “segurança” um vínculo que extrapola a relação profissional instituída entre eles. No lugar de dizer que o narrador-protagonista é um empregado, prefere apresentá-lo como um “amigo”. É possível que se trate de uma estratégia para ocultar dos conhecidos a perseguição que vem sofrendo; no entanto, seu comportamento amistoso e mesmo maternal em relação ao “guarda-costas” sugere que a afetividade se imiscuiu na relação patrão—empregado. Seja como for, o mistério quanto ao destino da mulher finalmente se resolve:

Jorge largou a pá. Chega, já é suficiente, ele disse.
Continuei com a picareta na mão.
Ainda falta uma coisa, eu disse.
Golpeei com força a cabeça de Jorge, usando a ponta da picareta. Ele caiu. Sônia começou a correr, mas deu apenas alguns passos e um grito de medo, não foi bem um grito, foi uma espécie de uivo. (FONSECA, 1997, p. 32).

Em nosso entender, a intenção do narrador-protagonista (e do autor implícito e/ou do escritor) foi surpreender o leitor, por meio de “pistas falsas”, com um final inesperado. Esse desfecho,

contudo, talvez seja previsível aos olhos de um leitor mais atento, que leve em conta a simpatia do narrador pela mulher — e mesmo, talvez, a discretamente perceptível sensibilidade do ex-enfermeiro que se transformou em matador de aluguel. Em *A matéria do sonho*, o narrador-protagonista não procura esconder essa sensibilidade, manifestada na afeição pelo casal de velhos do Flamengo e no seu apego à boneca de vinil Gretchen. Já em *O livro de panegíricos*, essa característica apenas se entrevê através das fraturas de uma personalidade endurecida e amargurada, isto é, na consideração pela enfermeira Lou e na compaixão pelo velho Baglioni. Por fim, em *O anjo da guarda*, a mencionada emotividade do narrador-protagonista parece mais visível e mais intensa, o que é paradoxal, já que é nesse conto que sua misteriosa ocupação (ou pelo menos uma delas, a de matador de aluguel) é revelada. Suas atitudes, seus sentimentos e, principalmente, sua “dicção”, quase ao final do conto, sugerem isso:

Verifiquei se estavam mesmo mortos, não queria enterrá-los vivos. [...] Naquela floresta só havia passarinhos, sapos, cobras, insetos e outros bichos inocentes. Não iam abrir aquela cova, mas eu não queria correr riscos. (FONSECA, 1997, p. 32, grifos nossos).

[...] O velho era um homem rijo que trabalhava o dia inteiro no jardim, ele e a minha mãe. Estou brincando, mas gostaria que ela fosse minha mãe. Eu gostava dela. Se tivesse uma mãe assim eu seria um homem diferente, meu destino ia ser outro e eu tomaria conta dela, ia ter alguém para amar. (FONSECA, 1997, p. 32-33).

Além da mais forte evidência de afeição desenvolvida pelo “guarda-costas” por sua protegida (a quem, “brincando”, chama de “mãe”), há um pormenor curioso no segundo excerto transcrito acima. Trata-se de mais um diálogo intertextual com um conto antigo de Rubem Fonseca, *A força humana* (*A coleira do cão* - 1965), protagonizado pelo já aqui mencionado narrador de *Fevereiro ou março*. Observe-se a semelhança da passagem citada acima com o final deste último:

[...] me deu uma vontade de rezar, e de ter amigos, o pai vivo, e um automóvel. E fui rezando lá por dentro e imaginando coisas, se tivesse pai ia beijar ele no rosto, e na mão tomando benção, e seria seu amigo e seríamos ambos pessoas diferentes. (FONSECA, 1994, p. 99).

Diferentemente, porém, de *A força humana* e de muitos outros contos do autor, *O anjo da guarda* chega a algo próximo de um *happy ending*, ao menos para a mulher:

Fiquei no sítio mais uma semana com a mulher, apesar da música. Não há nada mais irritante do que essa música de violino. Todo dia eu ia ver a cova onde aqueles

dois estavam apodrecendo, para ver se havia algum cheiro ruim no ar. Nada. No mercadinho da vila indicaram um casal de velhos que foram contratados como caseiros pela mulher. O velho era um homem rijo que trabalhava o dia inteiro no jardim, ele e minha mãe. [...] (FONSECA, 1997, p. 32).

Ela estava no jardim com o caseiro, mexendo na terra. Tenho que ir embora, eu disse.

Não sei como pagar o que você fez por mim. Fiquei boa. Não tenho mais medo. Boa você não está. Mas ninguém mais vai ligar o telefone para você no meio da noite, nem ninguém mais vai te seguir pelas ruas apavorando você. (FONSECA, 1997, p. 33).

Quanto ao narrador-protagonista, não se pode afirmar com certeza o mesmo. Tudo indica, contudo, que, embora não vá receber o restante do pagamento combinado, ele se sente bem, a ponto de não se afligir com a música de violino apreciada pela mulher. Seu futuro se afigura incerto ao leitor, pois o narrador-protagonista encerra a narrativa da maneira aberta e enigmática característica dos contos de Fonseca: não se sabe se ele continuará ou não com sua profissão de matador de aluguel, para onde irá, etc.

[...] A mulher esperou comigo o ônibus chegar, nós dois dentro do carro ouvindo a música que ela gostava e o violino não me pareceu tão irritante. Peguei o ônibus. Ela me acenou enquanto o ônibus se afastava. (FONSECA, 1997, p. 33).

Antes, porém, de concluir seu relato, o narrador-protagonista, por meio de uma fala da mulher, faz uma última revelação inesperada, relativa à outra personagem feminina do conto, Sônia: “A Sônia deve saber como encontrar você, não? Ela foi muito boa, indicando você para meu anjo da guarda.” (FONSECA, 1997, p. 33). Note-se também a alusão ao título, ao mesmo tempo irônica e justificada.

É interessante observar que, como em *O livro de panegíricos*, o narrador-protagonista não parece interessar-se por dinheiro, nem desejar manter contato com as pessoas com quem se envolve emocionalmente. Este último comportamento é bastante compreensível, visto que o narrador-protagonista desempenha uma atividade ligada ao mundo do crime, com a qual, entretanto, o desapego ao dinheiro não parece condizente.

Como posso te pagar? Você deve precisar de dinheiro.

Já recebi o meu pagamento. Mas você pode me levar de carro até a estação de ônibus da cidade.

A mulher me levou de carro até a estação.

Quando você precisar de alguma coisa, me procura.

Não tenho telefone.

A Sônia deve saber como encontrar você se eu precisar, não? Ela foi muito boa, indicando você para meu anjo da guarda.

Não respondi. A mulher esperou comigo o ônibus chegar [...] (FONSECA, 1997, p. 33).

A chave para esse comportamento *sui generis* do narrador-protagonista — não só no que se refere a dinheiro, mas principalmente no que tange às relações afetivas — parece ser dada pelo próprio Rubem Fonseca/autor implícito, na epígrafe ao livro que contém *O anjo da guarda*, **Histórias de amor**: “Há o amor, é claro, E há a vida, sua inimiga.” (Jean Anouilh). De fato, a despeito de sua afeição crescente pela mulher, o guarda-costas é obrigado a ser frio em relação a sua protegida e, finalmente, a afastar-se dela, pois assim sua “profissão” ligada ao crime o obriga. O mesmo acontece com o José de *O livro de panegíricos*, que passa do desprezo a certa simpatia pelo velho Baglioni, e do simples desejo físico a um sentimento mais terno (embora não equivalente a amor) pela enfermeira Lou. Assim, de um lado, o narrador-protagonista de *O livro de panegíricos* e *O anjo da guarda* não se conforma às “regras do jogo” da profissão a que a vida parece tê-lo levado; ele as infringe em nome de convicções íntimas como a afetividade e a integridade de caráter. De outro, ele é obrigado, em decorrência das exigências da atividade ilegal que desempenha e mesmo por causa das infrações cometidas contra essa mesma atividade ilegal, a continuar no caminho que “escolheu” e do qual não parece haver saída, uma vez que nele se ingressa. A ficção de Rubem Fonseca leva, portanto, seu leitor a deduzir que, para os destituídos — para os que têm apenas sua força de trabalho para vender, seja ao mundo do trabalho considerado lícito, seja ao mundo do crime —, não há muitas opções possíveis; da precariedade só se escapa por vias ilícitas, ou seja, pela violência ou pela corrupção, as quais, por sua vez, têm suas próprias regras, embora diferentes das prescritas pela legalidade. Vimos que mesmo as regras do mundo do crime são em grande parte transgredidas pelo narrador-protagonista: a afeição pela mulher que deveria assassinar, bem como as convicções do matador de aluguel a respeito do que é certo ou errado, levam-no a violar várias das “leis” de sua ocupação — não se envolver afetivamente com a futura vítima, não questionar os motivos do crime encomendado, não se voltar contra os “patrões”... Para atingir seus objetivos, subverte também as relações hierárquicas, lícitas e ilícitas: embora seja empregado da mulher, e mais novo que esta, trata-a por “você” e dita, como se ele fosse o patrão, o que ela deve fazer (o que é

facilitado pelo comportamento submisso e amedrontado de sua empregadora); também impõe suas condições ao mandante do crime, fazendo-o até executar o trabalho subalterno de abrir uma cova (e ironicamente, diga-se de passagem, a própria cova).

A resistência do narrador-protagonista às relações de poder, entretanto, tem como contrapartida a sujeição a outras regras do jogo da criminalidade: é preciso fingir ou desenvolver frieza, afastar-se das pessoas a quem se afeiçoa, apagar vestígios e cometer mais crimes, para compensar e encobrir “infrações” cometidas ou “falhas de estratégia”. Dito de outra forma, não há fuga possível às relações de poder estabelecidas, tanto no mundo da “legalidade”, quanto no da “ilegalidade”, ambos regidos pela lógica da mercadoria (em que são convertidos os indivíduos e sua força de trabalho). Mesmo a resistência obriga a outras sujeições e, pior, seqüestra individualidades, banindo-as para a margem da vida social. Afora a estigmatização social, as relações de poder permeadas pela lógica da mercadoria ainda assinalam sua presença nos corpos dos indivíduos: as múltiplas fraturas sofridas pelo narrador-protagonista provavelmente são as cicatrizes da violência que caracteriza o mundo do crime no qual se insere (e mesmo a esfera da “legalidade”, apesar das escamoteações). Essas fraturas também podem ser vistas na ambígua personalidade do misto de assassino e “anjo da guarda” que protagoniza e narra o conto: através das cissuras de sua índole embrutecida, é possível ainda divisar mais que resquícios de afetividade, compaixão e inteireza de caráter. Esses “resquícios”, no entanto, não lhe permitem sair da marginalidade; pelo contrário, vimos que são esses vestígios de humanidade que o fazem oferecer resistência às relações de poder e, ao mesmo tempo, continuar sujeito a elas. Ainda é válida, portanto, a epígrafe ao livro de estréia de Fonseca — já tão distante no tempo, porém mais próxima do que nunca do destino das personagens: “Somos prisioneiros de nós mesmos. Nunca se esqueça disso, e de que não há fuga possível”...

4 Ricos *versus* fodidos: o encontro e o confronto

4.1 O cobrador, o poeta e a bailarina terrorista

O Cobrador, do livro homônimo publicado em 1979, e *Ganhar o jogo*, de **Pequenas criaturas** (2002), são dois contos cujas análises decidimos empreender e contrapor em virtude de serem muito semelhantes quanto à situação narrada: a do indivíduo pobre que se volta contra os ricos. Essa situação é uma das muitas nas quais se manifesta o confronto entre destituídos e privilegiados socioeconomicamente que ocorre com frequência na ficção de Fonseca. Porém, há diferenças significativas entre um conto e outro quanto ao modo pelo qual o pobre enfrenta o rico e, portanto, quanto à maneira pela qual aquele avalia sua própria condição socioeconômica. Estariam essas distinções relacionadas com mudanças no modo de narrar do escritor e em sua visão a respeito do conformismo? Consideramos que a contraposição das análises de ambos os contos em questão pode nos ajudar a responder a essa pergunta. Começemos, pois, pelo exame de *O Cobrador*.

A abertura do conto apresenta vários aspectos dignos de nota. Logo de saída, o ambiente surge aos olhos do leitor descrito de uma maneira que lembra os cortes da técnica cinematográfica; exterior e interior são descritos rapidamente e nessa ordem, em frases distintas, desprovidas de verbo, evocando *takes* cinematográficos: “Na porta da rua uma dentadura grande, embaixo escrito Dr. Carvalho, Dentista. Na sala de espera vazia uma placa, *Espere o Doutor, ele está atendendo um cliente. [...]*” (FONSECA, 1989, p. 13, *itálico do autor*) Em seguida, percebe-se que a narrativa é feita na primeira pessoa, por uma personagem que, pelo menos inicialmente, se caracteriza pelo uso de uma linguagem simples, popular, e (como o reconhecerão os leitores de Fonseca) pelo traço que distingue, na obra do autor, os pobres: a má conservação dos dentes. Ao mesmo tempo, delineiam-se a situação inicial do relato — a ida do narrador-protagonista a um dentista em razão de uma dor de dente — e a caracterização da personagem do dentista. A caracterização física é rápida, direta, vazada na linguagem simples do narrador-protagonista. Já a caracterização “moral”, por assim dizer, é feita indiretamente, por meio de uma fala transcrita no discurso indireto livre empregado pelo narrador-protagonista e do comentário feito por este, em pensamento, à observação do dentista. Observemos:

[...] Esperei meia hora, o dente doendo, a porta abriu e surgiu uma mulher acompanhada de um sujeito grande, uns quarenta anos, de jaleco branco. Entrei no gabinete, sentei na cadeira, o dentista botou um guardanapo de papel no meu pescoço. Abri a boca e disse que o meu dente de trás estava doendo muito. Ele olhou com um espelhinho e perguntou como é que eu tinha deixado os meus dentes ficarem naquele estado. Só rindo. Esses caras são engraçados. (FONSECA, 1989, p. 13).

É possível que os que leram a epígrafe ao livro que contém o conto em estudo — um poema (ou um trecho dele), intitulado *Encantação pelo riso*, do russo Khlébnikov, traduzido pelos irmãos Campos (Augusto e Haroldo)¹² — associem-na às duas últimas frases transcritas acima. De fato, a mencionada epígrafe ecoa por toda a narrativa, como o leitor vai percebendo no decorrer da leitura. Voltando, porém, à caracterização das personagens, pode-se dizer que é reforçada nos dois parágrafos que se seguem à passagem reproduzida há pouco e que contém duas falas do dentista, em discurso direto, mas não destacadas por aspas ou travessão. Tanto a situação precária dos dentes do narrador-protagonista quanto a indiferença e a insensibilidade do dentista ao sofrimento dos destituídos de dentes e posses ressaltam nos trechos em questão:

Vou ter que arrancar, ele disse, o senhor já tem poucos dentes e se não fizer um tratamento rápido vai perder todos os outros, inclusive estes daqui — e deu uma pancada estridente nos meus dentes da frente.
Uma injeção de anestesia na gengiva. Mostrou o dente na ponta do boticão: A raiz está podre, vê?, disse com pouco caso. São quatrocentos cruzeiros. (FONSECA, 1989, p. 13).

Outro aspecto que salientaríamos nas passagens acima transcritas é a presença de uma figura de linguagem, a aliteração. No primeiro dos dois parágrafos reproduzidos, é mais evidente e, junto à rima interna, evoca o ruído mesmo da pancada dada pelo dentista nos dentes frontais de seu paciente: “[...] e deu uma pancada estridente nos meus dentes da frente” (FONSECA, 1989, p. 13, grifos e itálico nossos). Há ainda, a nosso ver, a aliteração do “t” e do “d” nesta frase do segundo dos dois parágrafos: “Mostrou o dente na ponta do boticção [...]” (FONSECA, 1989, p. 13, grifos nossos), que parece repercutir a pancada recebida. Embora não comprometam o aspecto espontâneo e popular da linguagem do narrador-protagonista, essas aliterações nos pareceram bastante evidentes e intencionais, o que não parece condizer com a provável baixa condição social e a pouca escolaridade

¹² “Ride, ridentes!// Derride, derridentes!// Risonhai aos risos, rimente risandai!// Derride sorrimente!// Risos soborrisos — risadas de sorridentes riseiros!// Hilare esrir, risos de soberridores riseiros!// Sorrisonhosos, risonhos,/ Sorride, ridiculai, risando, risantes,/ Hilariando, riando,/ Ride, ridentes!// Derride, derridentes!”

que se depreende da caracterização da personagem. O leitor verá, com efeito, que aliteraões e outros recursos expressivos se fazem presentes ao longo do relato, porque condizem com uma característica do narrador que se revelará mais adiante. Observaríamos, também, que essas aliteraões parecem remeter às existentes na epígrafe a **O Cobrador**, a qual ressoa mais uma vez, na resposta do narrador-protagonista à fala do dentista em que este lhe informa o preço da extração dentária: “Só rindo. Não tem não, meu chapa, eu disse.” (FONSECA, 1989, p. 13). Além do “eco” do poema de Khlébnikov, cabe ressaltar também a presença da gíria (“chapa”, que curiosamente também significa “dentadura postiça”, o que remete, intencionalmente ou não, à grotesca dentadura que “enfeita” a porta do consultório do dentista no conto). Importa ainda mais destacar a tensão instaurada pela réplica do paciente ao dentista, tensão essa que se agrava nas seguintes passagens:

Não tem não o quê?
Não tem quatrocentos cruzeiros. Fui andando em direção à porta.
Ele bloqueou a porta com o corpo. É melhor pagar, disse. Era um homem grande,
mãos grandes e pulso forte de tanto arrancar os dentes dos fodidos. E meu físico
franzino encoraja as pessoas. Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais,
funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me
devendo muito. [...] (FONSECA, 1989, p. 13).

Há vários pontos a sublinhar nos excertos supracitados; primeiramente, a reiteração das características físicas do dentista, que agora reforçam sua caracterização negativa, de explorador da miséria alheia: “Era um homem grande, mãos grandes e pulso forte de tanto arrancar os dentes dos fodidos.” (FONSECA, 1989, p. 13). O mais interessante, porém, é que o modo pelo qual o narrador faz essa descrição evidencia o caráter *corporal* da relação de poder exercida pelo dentista, cujo corpo parece ser moldado pelo exercício dessa relação de poder exploratória. Em segundo lugar, o narrador-protagonista reforça sua condição de miserável, amplificada por aliteraões e até por uma assonância: “[...] os dentes dos fodidos. E meu físico franzino encoraja as pessoas. [...]” (FONSECA, 1989, p. 13, grifos nossos). Por fim, sobressai uma enumeração (recorrente, como já observamos, na prosa do autor) em que várias categorias profissionais aparecem como alvo do ódio do narrador protagonista, seguida da explicação desse ódio: “Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo muito.” (FONSECA, 1989, p. 13). Se recordarmos o contexto do fim dos anos 1970, verificaremos que as mencionadas categorias profissionais abrangem as classes sociais dominantes e exploradoras (as dos proprietários dos meios de produção, “industriais”), assim como as que delas se tornaram

“cúmplices”, por omissão, comodismo ou identidade de ambições (a classe média a que pertencem dentistas, médicos, etc.). Em suma, as classes sociais que podem pagar pelos bens e serviços aos quais o narrador-protagonista, assim como a maioria dos pobres, não tem acesso. Para a personagem narradora, ao que parece, esses segmentos sociais usurpam-lhe o direito de ter coisas e, por isso, estão em dívida para com ele. A denúncia dessa dívida pelo narrador reenvia o leitor ao título do conto, cujo significado, assim, começa a se insinuar. Além disso, a continuação da narrativa dá a entender que o narrador-protagonista fora ao consultório não apenas com a intenção de negar-se a pagar, mas também com o intuito de atacar o dentista: “Abri o blusão, tirei o 38, e perguntei com tanta raiva que uma gota de meu cuspe bateu na cara dele — que tal enfiar isso no teu cu?” (FONSECA, 1989, p. 13-14). Os palavrões e as ações violentas, de que a ficção do autor é pródiga, dão a medida da raiva mais que confessa sentida pelo narrador-protagonista em relação ao dentista (e à classe à qual este pertence):

[...] que tal enfiar isso no teu cu? Ele ficou branco. Apontando o revólver para o peito dele comecei a aliviar o meu coração: tirei as gavetas dos armários, joguei tudo no chão, chutei os vidrinhos todos como se fossem bolas, eles pipocavam e explodiam na parede. Arreventar os cuspidores e motores foi mais difícil, cheguei a machucar as mãos e os pés. O dentista me olhava, várias vezes deve ter pensado em pular em cima de mim, eu queria muito que ele fizesse isso para dar um tiro naquela barriga grande cheia de merda.

Eu não pago mais nada, cansei de pagar!, gritei para ele, agora eu só cobro!
Dei um tiro no joelho dele. Devia ter matado aquele filho da puta. (FONSECA, 1989, p. 14).

Assim se conclui a abertura de *O Cobrador*, da qual ressaltaríamos também o fato de remeter desta vez explicitamente ao título — “[...] agora eu só cobro! [...]” — e, ainda, a presença de um verbo *dicendi* diferente do usualmente empregado pelos narradores de Fonseca (“dizer”) e cujo significado também amplifica o ódio do protagonista: “gritar”. Vale ainda enfatizar como significativa a particularidade de a cobrança ser endereçada a um dentista, já que os dentes em mau estado são o emblema ou distintivo dos pobres na escrita de Rubem Fonseca.

Antes de darmos prosseguimento a nossa análise, importa observar que a narrativa em questão se acha dividida em 16 partes não numeradas que se assemelham a cenas de uma fita cinematográfica. Essas seções mesmas dão a impressão de serem constituídas por *takes* cinematográficos. Observe-se, a seguir, a segunda das subdivisões do conto em estudo, na qual se destacam os trechos grifados, em especial a enumeração, que habilmente transmite a sensação

vertiginosa de andar pelas apinhadas ruas do Rio de Janeiro já transformado em metrópole na década de 1970, com seus signos de sociedade de consumo e pólo administrativo:

A rua cheia de gente. Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo. Um cego pede esmolas sacudindo uma cuia de alumínio com moedas. Dou um pontapé na cuia dele, o barulhinho das moedas me irrita. Rua Marechal Floriano, casa de armas, farmácia, banco, china, retratista, Light, vacina, médico, Ducal, gente aos montes. De manhã não se consegue andar na direção da Central, a multidão vem rolando como uma enorme lagarta ocupando toda a calçada. (FONSECA, 1989, p. 14, grifos nossos).

A propósito, a primeira enumeração presente na passagem explicita o que está sendo devido ao narrador-protagonista; nela figuram não somente coisas às quais todo ser humano tem direito, mas também coisas que a sociedade de consumo apregoa como se fossem acessíveis a todos, mas que só podem ser adquiridas por poucos (os que têm dinheiro suficiente para isso). Outro ponto a ser salientado é o fato de o narrador-protagonista agora ampliar o âmbito que circunscreve seus devedores (indicando, desse modo, que ele talvez não distinga quem são os seus verdadeiros exploradores). A raiva do narrador-protagonista, reiterada no trecho, chega a atingir até um miserável como ele, embora pareça motivada pelo ódio ao dinheiro e às pessoas que dão esmolas para aliviar a consciência. Cabe frisar ainda a comparação da multidão com uma lagarta gigantesca, que aponta para a indiferenciação e a animalização sofridas pelos seres humanos nas urbes, sob a “égide” do capitalismo contemporâneo.

No terceiro segmento do conto, o narrador-protagonista, ao dirigir-se à Cruzada para comprar uma arma equipada com silenciador — indício de suas intenções violentas —, sente-se afrontado pela atitude de um homem rico que dirigia um carro de luxo. O motorista se impacientara com o fato de o protagonista ficar imóvel em frente ao carro, mesmo depois de ter sido alertado pela buzina. Ressalta no trecho, mais uma vez, o registro popular da linguagem empregada pelo narrador (evidente na colocação pronominal gramaticalmente errada, nas gírias e no uso do verbo “ter” com significado de “haver”). Sobressai também a raiva, que as frases iniciais não possibilitam saber se é decorrente do incidente que vai ser relatado ou se é dirigida a todos os que possuem um carro luxuoso:

Me irritam esses sujeitos de Mercedes. A buzina do carro também me aporrinha. Ontem de noite eu fui ver o cara que tinha uma Magnum com silenciador para vender na Cruzada, e quando atravessava a rua um sujeito que tinha ido jogar tênis

num daqueles clubes bacanas que tem por ali tocou a buzina. Eu vinha distraído pois estava pensando na Magnum, quando a buzina tocou. Vi que o carro vinha devagar e fiquei parado na frente.

Como é?, ele gritou. (FONSECA, 1989, p. 14, grifos nossos).

Vale notar também, no excerto, que o narrador-protagonista emprega, pela segunda vez, o verbo “gritar” como verbo *dicendi*, o qual intensifica a agressividade da pergunta do motorista (aliás, em discurso direto novamente não destacado por aspas ou travessões) e parece contribuir para justificar o comportamento violento adotado em seguida pelo narrador-protagonista:

Era de noite e não tinha ninguém perto. Ele estava vestido de branco. Saquei o 38 e atirei no pára-brisa, mais para estrunchar o vidro do que para pegar o sujeito. Ele arrancou com o carro, para me pegar ou fugir, ou as duas coisas. Pulei pro lado, o carro passou, os pneus sibilando no asfalto. Parou logo adiante. Fui até lá. O sujeito estava deitado com a cabeça para trás, a cara e o peito cobertos por milhares de pequeninos estilhaços de vidro. Sangrava muito de um ferimento feio no pescoço e a roupa branca dele estava toda vermelha. (FONSECA, 1989, p. 15, grifos nossos).

Notem-se, novamente, na passagem reproduzida acima, particularmente nos trechos sublinhados, o caráter coloquial/popular da linguagem do narrador-protagonista, na qual, entretanto, desta vez interferem termos mais cultos — “sibilando”, “pequeninos” e “para” (por oposição ao “pro” usado anteriormente). E comparecem mais uma aliteração e uma assonância: “os pneus sibilando no asfalto”, “milhares de pequeninos estilhaços de vidro”. Também é digna de nota a ênfase que o narrador dá à particularidade de o motorista estar vestido de branco, o que permite o contraste com o vermelho do sangue abundante e, conseqüentemente, a ênfase na violência do crime cometido pelo protagonista. Cabe ainda atentar para a preponderância, afirmada por este, da intenção de danificar o veículo luxuoso sobre a de ferir ou matar seu proprietário (o que talvez não seja muito convincente para o leitor). Curiosamente, o narrador-protagonista não atribui a sua vítima o predomínio do intuito de fugir sobre o de atropelar ou vice-versa; ele sugere a confluência de ambas as intenções, o que, de certa forma, amplia a caracterização negativa do motorista (cuja índole o leitor apreende como insolente, agressiva e covarde).

No parágrafo que sucede o trecho transcrito há pouco, aparece outra motivação, algo insólita e pouco convincente, para uma atitude do narrador-protagonista:

Girou a cabeça que estava encostada no banco, olhos muito arregalados, pretos, e o branco em volta era azulado leitoso, como uma jabuticaba por dentro. E porque o

branco dos olhos dele era azulado eu disse — você vai morrer, ô cara, quer que eu te dê o tiro de misericórdia? (FONSECA, 1989, p. 15).

Estaria o narrador-protagonista ironizando a ausência de motivo para clemência ou sua falta mesma de compaixão pela vítima? Ou seria o autor implícito quem estaria fazendo essas ironias? Ou, ainda: teria realmente o aspecto dos olhos da vítima motivado o narrador-protagonista a abreviar o sofrimento de sua vítima? (A semelhança com a polpa de uma jabuticaba indicaria a proximidade da morte, isto é, a esclerótica azulada seria resultado da perda excessiva de sangue?) Seja como for, o motorista agonizante do Mercedes recusa o oferecimento de seu algoz, e o crime é testemunhado por um morador de um prédio próximo:

Não, não, ele disse com esforço, por favor.
Vi da janela de um edifício um sujeito me observando. Se escondeu quando olhei.
Devia ter ligado para a polícia. (FONSECA, 1989, p. 15).

O parágrafo que fecha essa terceira seção do conto em análise indica, contudo, que as ações do narrador-protagonista primam pela frieza e provocam em seu executor uma sensação prazerosa (recorde-se o alívio sentido por ele ao destruir o consultório do dentista): “Saí andando calmamente, voltei para a Cruzada. Tinha sido muito bom esfaquear o pára-brisa do Mercedes. [...]” (FONSECA, 1989, p. 15). Como no atentado ao dentista, aliás, o narrador-protagonista até se arrepende de não ter feito mais estragos. Observemos o fragmento a seguir, no qual se pode notar também a presença da gíria e de um regionalismo próprio do Rio de Janeiro: “Devia ter dado um tiro na capota e um tiro em cada porta, o lanterneiro ia ter que rebolar.” (FONSECA, 1989, p. 15, grifos nossos).

A quarta parte do texto em estudo transporta o leitor, como num filme, à casa ou ao estabelecimento do contrabandista de armas a que se dirigia o narrador-protagonista quando deparou com o motorista do Mercedes. Acobertado, embora, pelo som alto de um rádio de pilha que ele finge estar interessado em comprar e pelo silenciador da arma que usa, o narrador assassina também o contrabandista. Não se sabe se isso é feito apenas para não deixar pistas ou também por considerá-lo um explorador (embora mais “modesto”) das mazelas da sociedade — condição sugerida pelas mãos desprovidas de cicatrizes do muambeiro, ou seja, não marcadas pela corporalidade que, segundo Foucault, caracteriza as relações de poder:

O cara da Magnum já tinha voltado. Cadê as trinta milhas? Põe aqui nesta mãozinha que nunca viu palmatória, ele disse. A mão dele era branca, lisinha, mas a minha estava cheia de cicatrizes, meu corpo todo tem cicatrizes, até meu pau está cheio de cicatrizes.

Também quero comprar um rádio, eu disse pro muambeiro.

Enquanto ele ia buscar o rádio, eu examinei melhor a Magnum. Azeitadinha, e também carregada. Com o silenciador parecia um canhão.

O muambeiro voltou carregando um rádio de pilha. É japonês, ele disse.

Liga para eu ouvir o som.

Ele ligou.

Mais alto, eu pedi.

Ele aumentou o volume.

Puf. Acho que ele morreu logo no primeiro tiro. Dei mais dois tiros só para ouvir puf, puf. (FONSECA, 1989, p. 15-16, grifos nossos).

Seriam as mãos “lisinhas” do muambeiro um símbolo da escassez de grandes tribulações na vida? Ao que sugere o relato, o traficante, a despeito de sua ocupação, parece estar a salvo de incriminações e punições, ao contrário do narrador-protagonista, que precisa estar sempre alerta para não ser apanhado e cujas cicatrizes testemunham as punições e violências sofridas. Novamente com Foucault (1979), diríamos que essas cicatrizes parecem ser a forma pela qual o poder manifesta sua presença no corpo da personagem principal. Assim como nos outros contos que analisamos, as relações de poder em *O Cobrador* mostram-se mais que disciplinares — essencialmente violentas e “corporais”. Elas se inscrevem no corpo do narrador-protagonista e manifestam-se não apenas por meio das inúmeras cicatrizes, mas em seus dentes cariados, como os de todo miserável.

Como se verificou em todos os fragmentos examinados até agora, na parte da narrativa que estamos analisando também se observa a utilização de um registro lingüístico coloquial, popular, tanto por parte do narrador, quanto do contrabandista, e flagrante nas gírias, no palavrão e em outros termos sublinhados acima. Mais uma vez se destaca o fato de a ocorrência de discurso direto não ser indicada por aspas ou travessões. É a frase final, porém, que apresenta o aspecto mais interessante: o caráter, por assim dizer, “lúdico” da atitude do narrador-protagonista ao atirar mais duas vezes no contrabandista, só para se comprazer com o som da detonação abafado pelo silenciador da arma (som, aliás, representado por meio de uma onomatopéia, que de certa forma “descontrai” a narração até então tensa do protagonista).

A quinta porção em que se acha dividido o conto inicia-se com a enumeração das dívidas da sociedade para com o narrador-protagonista, já típica do discurso deste: “Tão me devendo

colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol.” (FONSECA, 1989, p. 16). O “tom” dessa enumeração parece-nos nostálgico e estranhamente mais brando do que o empregado no trecho em que o narrador anda pelas ruas do Rio, congestionadas de pessoas e signos; a nosso ver, isso se deve ao fato de serem relacionados elementos que caracterizam uma infância e uma adolescência felizes. Essas alegrias muito provavelmente devem ter sido negadas ao narrador-protagonista, provocando-lhe lembranças dolorosas que o motivam a querer reacender em si a raiva contra os que, ao contrário dele, puderam ser crianças e adolescentes privilegiados.

O parágrafo seguinte mostra o narrador-protagonista em casa, assistindo às propagandas na televisão. Esse meio de comunicação de massa é, aliás, um dos principais detonadores do ressentimento contra sua exclusão das benesses e maravilhas da sociedade de consumo, alardeadas pelos anúncios televisivos, que o ajudam a recobrar a raiva necessária para dar continuidade a suas cobranças:

Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta. Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha. Agora está ali, sorrindo, e logo beija a loura na boca. Não perde por esperar. (FONSECA, 1989, p. 16).

A propósito, o fragmento acima traz à lembrança dos leitores de obras anteriores de Rubem Fonseca o conto *Feliz Ano Novo* (**Feliz Ano Novo** – 1975), no qual a televisão ajuda a incitar em um grupo de marginais miseráveis a revolta e a violência contra os ricos. Um comentário bastante procedente, aliás, a respeito da influência da televisão sobre os ânimos dos espectadores é feito por Vera Lúcia Follain de Figueiredo em sua análise do conto mencionado: “As imagens da onipresente televisão afirmam a todo instante que a felicidade está na aquisição de bens e reforçam o hiato entre os que desejam e os que podem satisfazer os seus desejos” (FIGUEIREDO, 2003, p. 43). O problema é que a televisão também tem um efeito colateral deletério e que instiga à violência e ao crime, conforme permite pensar um autor citado por Figueiredo: “No entanto, existem mais daqueles que podem ouvi-lo [ao apelo sedutor da televisão] do que daqueles que podem reagir do modo como a

mensagem sedutora tinha em mira fazer aparecer”, e esses “também aprendem que possuir e consumir determinados objetos, e adotar certos estilos de vida, é a condição necessária para a felicidade, talvez até para a dignidade humana” (BAUMAN, 1998, p. 55 apud FIGUEIREDO, 2003, p. 43).

Com efeito, o narrador-protagonista está entre os que ouvem os apelos sedutores da televisão, mas não entre os que podem consumir, nem “ser” como estes, o que o revolta tremendamente e o faz imaginar “requintes de crueldade” contra os abastados. Na verdade, é interessante notar, o narrador aqui equipara o ator da propaganda ao rico, o que mais uma vez dá a entender que ele não consegue distinguir claramente quem o explora e lhe deve: “Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque.” (FONSECA, 1989, p. 16). Vale salientar também a ênfase dada pelo protagonista aos dentes do ator, perfeitos, brancos e “verdadeiros”. O modelo está sempre sorrindo (o que novamente remete à epígrafe do livro) e, como já observamos, a conservação dos dentes, em Rubem Fonseca, indica se seus possuidores são pobres ou ricos. Como tudo o que a televisão veicula, é difícil dizer se os dentes do ator são realmente “de verdade”; porém, a brancura desses dentes (verdadeiros ou não) permite, mais uma vez, o contraste com o vermelho do sangue imaginado pelo narrador-protagonista em seu devaneio sádico: “[...] aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha”. (FONSECA, 1989, p. 16). Ressalte-se, ainda, a idealização e a “pasteurização” da realidade promovidas pela televisão, as quais se podem depreender de outros aspectos presentes na descrição dos atores que figuram no comercial visto pelo narrador-protagonista: “Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente [...]” (FONSECA, 1989, p. 16, grifos nossos).

A violência ainda contamina todo o último parágrafo do trecho em questão; o ódio contra o ator da propaganda parece fazer o narrador-protagonista lembrar-se de seu dever cobrador e, por extensão, das armas que vem reunindo para dar seqüência a sua cobrança: “Meu arsenal está quase completo: tenho a Magnum com silenciador, um Colt Cobra capenga, um punhal e um facão”. (FONSECA, 1989, p. 16). E o facão leva-o a imaginar outro ato de extrema violência: “Com o facão vou cortar a cabeça de alguém num golpe só”. (FONSECA, 1989, p. 16). Note-se que o alvo dessa violência é, outra vez, indeterminado. Além disso, é o cinema (pelo qual, diga-se de passagem, Fonseca é aficionado) que fornece a inspiração ao narrador-protagonista:

Vi no cinema, num desses. países asiáticos, ainda no tempo dos ingleses, um ritual que consistia em cortar a cabeça de um animal, creio que um búfalo, num golpe único. Os oficiais ingleses presidiam a cerimônia com um ar de enfado, mas os decapitadores eram verdadeiros artistas. Um golpe seco e a cabeça do animal rolava, o sangue esguichando. (FONSECA, 1989, p. 16).

A nosso ver, o desejo de decapitar alguém com um só golpe parece ter o caráter “lúdico” que entrevimos no fato de o narrador atirar várias vezes em sua vítima só para escutar o barulho dos disparos abafado pelo silenciador. Numa avaliação retrospectiva, esse caráter “lúdico” afigura-se presente também na intenção de atirar no pára-brisa do Mercedes só para “estrunchar” o vidro, assim como no ato de chutar, “como se fossem bolas”, os frascos do consultório do dentista... Qual seria o significado desse aspecto “lúdico”? Se considerarmos que o termo em questão se refere a brincadeiras e a jogos, é possível ver no “ludismo” de algumas das ações violentas do narrador-protagonista a feição de *jogo* que Foucault observa nas relações de poder, exercidas por meio de táticas e estratégias de ação dos indivíduos sobre os outros.

A semelhança com os procedimentos do cinema aparece de novo no modo como se inicia a seção seguinte e que indica, mais do que descreve, o ambiente onde se passa a ação; essa semelhança se deve à forma abrupta com que se passa de um “cenário” a outro e à ausência de verbo que indique explicitamente o que faz o narrador-protagonista no local: “Na casa de uma mulher que me apanhou na rua.” (FONSECA, 1989, p. 16). Introduz-se pela primeira vez uma personagem feminina, que logo se distingue por sua condição social desfavorável, sugerida pela maneira com que trava conhecimento com o protagonista e indicada por meio da junção de duas de suas características — já não ser jovem e frequentar uma escola noturna (particularidade, aliás, que parece ter sido contada pela mulher ao narrador-protagonista como se fosse uma vantagem): “Coroa, diz que estuda no colégio noturno.” (FONSECA, 1989, p. 16). Essa segunda particularidade é compartilhada (e, por isso, ao que parece, considerada digna de crédito e pena) pelo narrador-protagonista, cuja baixa situação social, por sua vez, é reforçada por essa característica em comum e pelo grau superlativo do adjetivo usado para caracterizar o colégio onde estudou: “Já passei por isso, meu colégio foi o mais noturno dos colégios do mundo, tão ruim que não existe mais, foi demolido. Até a rua onde ficava foi demolida.” (FONSECA, 1989, p. 16-17). É provavelmente em razão desse fato desabonador que o protagonista enfatiza para o leitor a veracidade da informação que dá à mulher: “Ela pergunta o que eu faço e digo que sou poeta, o que é rigorosamente verdade.” (FONSECA, 1989, p. 17). A

transcrição de um de seus poemas, recitado a pedido da mulher, parece de fato mostrar que o narrador-protagonista, além de crimes, também *comete* poemas, os quais, a propósito, têm a mesma motivação de suas ações violentas — a revolta contra a exclusão social e os que a causam:

Ela me pede que recite um poema meu. Eis: Os ricos gostam de dormir tarde/apenas porque sabem que a corja tem que dormir cedo para trabalhar de manhã/Esta é mais uma chance que eles/têm de ser diferentes:/parasitar,/desprezar os que suam para ganhar a comida,/dormir até tarde,/tarde/um dia/ainda bem, demais./ (FONSECA, 1989, p. 17).

A esta altura de nossa análise, ressaltaríamos — com a ajuda de Boris Schnaiderman (1980), que percebeu o pormenor antes — o eco dos poemas de Vladimir Maiakóvski nos do narrador-protagonista. Como o poeta russo, o narrador-protagonista critica e afronta os ricos em sua poesia, embora, conforme observa Schnaiderman (1980), não seja um verdadeiro revolucionário, nem bom poeta, ao contrário de Maiakóvski:

[...] este personagem não tem nada de revolucionário, é um revoltado que atua exclusivamente no plano individual, todo o tom é rebaixado, quando se compara o texto com os de Maiakovski. Os poemas capengas do “cobrador” estão aí para reafirmar isto. Sua vingança não vai além do assassinio frio e calculado e, antes de matar, suas palavras insistem numa exigência bem individual [...].

Assim, notamos no poema declamado para a mulher, além da invectiva contra os “bem situados na vida”, para usar uma expressão de Schnaiderman (1980), um outro aspecto que lembra o poeta russo. A despeito de estarem separadas por barras, o que impossibilita saber como estariam dispostas no papel, as últimas linhas do poema do narrador-protagonista há pouco reproduzido parecem imitar a disposição “em escadinha”, característica dos versos de Maiakóvski nos anos 1920, de acordo com o mesmo Schnaiderman. Comparemos:

[...] dormir até tarde/ tarde/ um dia/ ainda bem/ demais. (FONSECA, 1989, p. 17, grifos nossos).

[...]
O livro bom
é claro
e necessário
a mim,
a vocês,
ao camponês
e ao operário. (MAIAKÓVSKI, 2002, p.
126).

É interessante anotar que o poema russo citado chama-se *Incompreensível para as massas*, título que vem à mente se prosseguirmos leitura: a personagem feminina faz parte da “corja” à qual se referem os versos do narrador-protagonista e não aprecia nem compreende o poema: “Ela corta perguntando se gosto de cinema. E o poema? Ela não entende.” (FONSECA, 1989, p. 17, grifo nosso). A propósito, estes são alguns versos do mencionado poema de Maiakovski (nos quais, entretanto, o autor do “corte” parece ser o poeta):

[...]
O senhor
 corta os versos
 toma muitas licenças.
Továrich Maiakóvski,
 por que não escreve iambos?
[...] (MAIAKÓVSKI, 2002, p. 124, *itálico do autor*, grifo nosso).

Para quem, rastreando a informação de Schaiderman, leu os poemas de Maiakóvski na tradução feita pelo mencionado crítico e pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, não é difícil recordar-se também de *Conversa sobre poesia com o fiscal de rendas*, poema que antecede *Incompreensível para as massas*.

Percebe-se, assim, que as interferências eruditas verificadas na linguagem do narrador-protagonista não são gratuitas, e provavelmente traem uma admiração, embora não declarada, pela poesia de Maiakóvski, na qual abundam efeitos sonoros como aliteraões e assonâncias (também empregadas, como vimos, pelo narrador-protagonista em seu relato) (Cf. SCHNAIDERMAN, 2002, p. 16).

Porém, no poema recitado pelo narrador-protagonista à revelia da contrariedade da mulher, parece haver menos ecos maiakovskianos do que traços típicos de seu próprio autor, como as referências à cidade do Rio de Janeiro, termos populares e palavrões (embora o poeta russo também incluísse termos “não-poéticos” em seus poemas):

[...] Ela não entende. Continuo: Sabia sambar e cair na paixão/ e rolar pelo chão/ apenas por pouco tempo./ Do suor do seu rosto nada fora construído./ Queria morrer com ela/ mas isso foi outro dia/ ainda outro dia./ No cinema Íris, na rua da Carioca/ o Fantasma da Ópera/ Um sujeito de preto/ pasta preta, o rosto escondido,/ na mão um lenço branco imaculado/ tocava punheta nos espectadores;/ na mesma época, em Copacabana/ um outro/ que nem apelido tinha/ bebia o mijo dos mictórios dos cinemas/ e o rosto dele era verde e inesquecível./ A História é

feita de gente morta/ e o futuro de gente que vai morrer./ Você pensa que ela vai sofrer?/ Ela é forte; resistirá./ Resistiria também; se fosse fraca./ Agora você, não sei./ Você fingiu tanto tempo, deu socos e gritos, embusteu/ Você está cansado/ você acabou/ não sei o que te mantém vivo./ (FONSECA, 1989, p. 17).

O poema acima, pelo menos em relação ao anterior, é um tanto obscuro, ainda mais para a pouco culta interlocutora do narrador-protagonista. Impaciente com o desinteresse sexual demonstrado pelo potencial amante que “apanhou” na rua, ela externa uma demonstração de tédio que parece tanto uma estratégia para demonstrar indiferença e “superioridade” (como a referência aos estudos em colégio noturno), como um recurso usado para dissimular o medo que sente do rapaz, cujos versos raivosos possivelmente não têm nada a ver com as leituras que costuma fazer. A estupidez ou ignorância da mulher, contudo, não irritam o narrador-protagonista (cuja intenção provavelmente era antes a de matá-la, depois de fazê-la pagar sua “dívida”); ao contrário, talvez tenham-no levado, juntamente com todo o aspecto decadente dela, a perceber que não havia nada a cobrar de uma miserável que, como ele, acompanha avidamente a vida dos ricos, apregoadá amplamente pelos meios de comunicação de massa:

Ela não entendia de poesia. Estava solo comigo e queria fingir indiferença, dava bocejos exasperados. A farsanteza das mulheres.
Tenho medo de você, ela acabou confessando.
Essa fodida não me deve nada, pensei, mora com sacrifício num quarto e sala, os olhos dela já estão empapuçados de beber porcarias e ler a vida das grã-finhas na revista Vogue. (FONSECA, 1989, p. 17).

Cabe observar, entretanto, que o narrador-protagonista ainda pensa em matar a mulher, mas, ao que parece, por piedade, como a um ser vivo irreversível (humano ou animal), ao qual só restasse a solução da morte:

Quer que te mate?, perguntei enquanto bebíamos uísque ordinário.
Quero que você me foda, ela riu ansiosa, na dúvida. Acabar com ela? Eu nunca havia esganado ninguém com as próprias mãos. Não tem muito estilo, nem drama, esganar-se alguém, parece briga de rua. Mesmo assim eu tinha vontade de esganar alguém, mas não uma infeliz daquelas. Para um zé-ninguém, só tiro na nuca? (FONSECA, 1989, p. 17).

Vale observar que a personagem central do conto diz ter refletido a respeito da morte como solução para os “zé-ninguéns”, o que indica a maneira como o poeta-assassino (ou assassino-poeta) vê seus companheiros de infortúnio ainda mais desafortunados: “Tenho pensado nisso,

ultimamente. [...]” (FONSECA, 1989, p. 18). O caráter irremediavelmente deteriorado que o narrador-protagonista parece perceber nos “fodidos” é particularmente evidente na descrição do corpo nu da mulher (descrição essa marcada também pela presença de detalhes anatômicos e pelo grotesco, típicos em Rubem Fonseca): “[...] Ela tinha tirado a roupa: peitos murchos e chatos, os bicos passas gigantes que alguém tinha pisado; coxas flácidas com nódulos de celulite, gelatina estragada com pedaços de fruta podre.” (FONSECA, 1989, p. 18).

O aspecto irrecuperavelmente decadente da mulher — cujo corpo deteriorado também ostenta as marcas de um poder expropriador — não a condena, contudo, à morte; o narrador-protagonista acaba considerando mais justo conceder-lhe o que estava sendo devido tanto a ele como a *ela*: a fruição sexual não condicionada à obtenção de dinheiro ou à posse de atributos físicos. Essa satisfação também é sugerida da maneira crua típica de Fonseca que já apontamos. Ao mesmo tempo, a presença de um termo erudito (“olorosa”) e a rima (“viscosa”/ “olorosa”) lembram ao leitor a condição de poeta do narrador-protagonista:

Estou toda arrepiada, ela disse.
Deitei sobre ela. Me agarrou pelo pescoço, sua boca e língua na minha boca, uma
vagina viscosa, quente e olorosa.
Fodemos.
Ela agora está dormindo.
Sou justo. (FONSECA, 1989, p. 18).

Ao ler a seção subsequente à que acabamos de examinar, tem-se a impressão de que o narrador-protagonista recorre aos jornais para saber da repercussão dos seus homicídios: “Leio os jornais. A morte do muambeiro da Cruzada nem foi noticiada. O bacana do Mercedes com roupa de tenista morreu no Miguel Couto e os jornais dizem que foi assaltado pelo bandido Boca Larga. Só rindo.” (FONSECA, 1989, p. 18).

Também se deve ressaltar que o narrador-protagonista parece perceber que a imprensa trata os crimes diferentemente, conforme a posição social das vítimas. Além disso, a identificação, feita pelos jornais, do narrador-protagonista a um criminoso cujo cômico apelido evoca a imagem de um sorriso grotesco, reforça mais uma vez o eco da epígrafe contida na frase final do parágrafo.

Na seção em questão, o narrador-protagonista também exhibe mais um de seus agressivos poemas, no qual sobressaem o palavrão, um provável neologismo e a comparação do eu-lírico, idêntico ao seu autor, com um santo em penitência:

Faço um poema denominado Infância ou Novos Cheiros de Buceta com U: Eis-me de novo/ ouvindo os Beatles/ na Rádio Mundial/ às nove horas da noite/ num quarto/ que poderia ser/ e era/ de um santo mortificado/ Não havia pecado/ e não sei por que me lepravam/ por ser inocente/ ou burro/ De qualquer forma/ o chão estava sempre ali/ para fazer mergulhos./ Quando não se tem dinheiro/ é bom ter músculos/ e ódio./ (FONSECA, 1989, p. 18, grifos nossos)

Essa comparação, assim como os quatro versos seguintes, parece ter a intenção de denunciar a injustiça da violência cometida pelos abastados contra ele. E o último verso reforça a identidade eu-lírico—narrador-protagonista, ao mencionar o ódio e o preparo físico de que deve munir-se um despossuído como ele.

É esse ódio, na verdade, que parece motivar a leitura dos jornais pelo narrador-protagonista, como o indica o último parágrafo da seção: “Leio os jornais para saber o que eles estão comendo, bebendo e fazendo. Quero viver muito para ter tempo de matar todos eles.” (FONSECA, 1989, p. 18). Assim como as propagandas na televisão, os jornais causam na personagem principal um ódio que acaba sendo utilizado como estímulo, como alimento para sua revolta. Revolta essa que vemos exteriorizada na seção seguinte do conto, em que o narrador-protagonista se prepara para mais um assassinato.

Da rua vejo a festa na Vieira Souto, as mulheres de vestido longo, os homens de roupas negras. Ando lentamente, de um lado para o outro na calçada, não quero despertar suspeitas e o facão por dentro da calça, amarrado na perna, não me deixa andar direito. Pareço um aleijado, me sinto um aleijado. Um casal de meia-idade passa por mim e me olha com pena; eu também sinto pena de mim, manco e sinto dor na perna. (FONSECA, 1989, p. 18).

Vale notar que o incômodo causado pela arma escondida na perna propicia um disfarce ao narrador-protagonista e que, por sua vez, esse disfarce parece levá-lo, pela autocomiseração, a assegurar-se da justiça do ato que está para cometer.

O ressentimento contra a boa vida dos ricos se manifesta mais uma vez no parágrafo seguinte, no qual ressalta o desdém em relação à admiração subserviente dos ricos pela cultura francesa, que lhes proporciona o desejado verniz diferencial em relação aos pobres: “Da calçada vejo os garçons servindo champanha francesa. Essa gente gosta de champanha francesa, vestidos franceses, língua francesa.” (FONSECA, 1989, p. 18-19).

Esse mesmo desdém também se faz presente, a nosso ver, no parágrafo que se segue ao comentado acima. O narrador-protagonista parece querer dar a entender que escolheu seu alvo ao

acaso, não pela força de atração que uma festa grã-fina possa exercer, mesmo sobre um miserável revoltado como ele. Além disso, esse menosprezo afigura-se reforçado pelo modo como o narrador-protagonista constrói o parágrafo em questão (isto é, de uma maneira que parece imitar a escrita culta da elite escolarizada), mediante a recorrência a um tempo verbal não muito usado na linguagem popular (o pretérito mais-que-perfeito) e a uma espécie de personificação da festa: “Estava ali desde as nove horas, quando passara em frente, todo municiado, entregue à sorte e ao azar, e a festa surgira.” (FONSECA, 1989, p. 19, grifos nossos). Afora o menosprezo pela ostentação dos ricos, que o leva a dar a entender que o alvo foi escolhido ao acaso, com o providencial surgimento de uma festa de grã-finos, o caráter aleatório da ação do protagonista evidencia-se na atitude de espera por uma oportunidade favorável — “entregue à sorte e ao azar”. Esse caráter “aleatório” reforça o “ludismo” que já apontamos em algumas ações violentas da personagem e que evoca o aspecto de jogo assumido pelas relações de poder segundo a concepção de Foucault. Como num jogo, os movimentos do narrador-protagonista de fato são desencadeados pelas oportunidades ensejadas pelas ações daqueles que lhe despertam o ódio.

Outro aspecto digno de nota são os lugares de onde o narrador-protagonista descreve o início da festa: *de fora, da calçada*; ou seja, de uma perspectiva exterior, própria a um excluído como ele. Os adjuntos adverbiais que designam esses lugares salientam essa perspectiva, não só por se referirem ao exterior, mas também por estarem postos no início dos parágrafos em que figuram, isto é, numa posição que os destaca.

Vimos que, para continuar sua desforra contra os ricos, o narrador-protagonista escolhe, como ponto de partida, uma festa à qual assiste do lado de fora. No parágrafo transcrito abaixo, a leitura deixa entrever que finalmente foram escolhidas as vítimas.

As vagas em frente ao apartamento foram logo ocupadas e os carros dos visitantes passaram a estacionar nas escuras ruas laterais. Um deles me interessou muito, um carro vermelho e nele um homem e uma mulher, jovens e elegantes. Caminharam para o edifício sem trocar uma palavra, ele ajeitando a gravata borboleta e ela o vestido e o cabelo. Prepararam-se para uma entrada triunfal mas da calçada vejo que a chegada deles foi, como a dos outros, recebida com desinteresse. As pessoas se enfeitam no cabeleireiro, no costureiro, no massagista e só o espelho lhes dá, nas festas, a atenção que esperam. Vi a mulher no seu vestido azul esvoaçante e murmurei — vou te dar a atenção que você merece, não foi à toa que você vestiu a sua melhor calcinha e foi tantas vezes à costureira e passou tantos cremes na pele e botou perfume tão caro. (FONSECA, 1989, p. 19).

Note-se que o comportamento do casal de convivas, tal como a personagem principal o relata, é marcado pela vaidade, pelo egocentrismo e pela suposição de que as pessoas valem o que possuem (ou o que aparentam possuir). O comentário do narrador a respeito da indiferença com que ambos são recebidos também é feito num tom aparentemente impassível, quase superior e aforístico, mas coerente com o desdém a que já nos referimos. Note-se que a expectativa de ser notado pela aparência é curiosamente generalizada, embora implicitamente se refira apenas aos que têm condições de cultivá-la: “As pessoas se enfeitam no cabeleireiro, no costureiro, no massagista e só o espelho lhes dá, nas festas, a atenção que esperam.” (FONSECA, 1989, p. 19, grifo nosso). As orações seguintes, entre as quais uma fala murmurada do narrador-protagonista, traem, no entanto, a raiva surda e o desejo de vingança que nele provocou o par endinheirado: “Vi a mulher no seu vestido azul esvoaçante e murmurei — vou te dar a atenção que você merece, não foi à toa que você vestiu a sua melhor calcinha e foi tantas vezes à costureira e passou tantos cremes na pele e botou perfume tão caro.” (FONSECA, 1989, p. 19). Não surpreende, portanto, que o relato das ações do casal ao sair da celebração seja impiedoso e sugira a intemperança dessas personagens, as quais parecem embriagadas e bastante insatisfeitas com o que lhes proporcionou a festa usufruída até o último minuto: “Foram os últimos a sair. Não andavam com a mesma firmeza e discutiam irritados, vozes pastosas, enroladas.” (FONSECA, 1989, p. 19).

Embora o estado de embriaguez e irritação do casal provavelmente facilitasse a aproximação, o narrador-protagonista é prudente em sua estratégia de abordagem: “Cheguei perto deles na hora em que o homem abria a porta do carro. Eu vinha mancando e ele apenas me deu um olhar de avaliação rápido e viu um aleijado inofensivo de baixo preço.” (FONSECA, 1989, p. 19). Observe-se como se narra o comportamento do homem ao ser abordado: ele *avalia* o pretenso aleijado rapidamente, como se fosse uma mercadoria, e o considera “inofensivo”, “de baixo preço”, mais uma vez como uma mercadoria, desta vez a ser desprezada.

Ironicamente, a “avaliação” com base nas aparências se mostra, mais uma vez, equivocada, pois o falso aleijado se revela um assaltante rápido e implacável:

Encostei o revólver nas costas dele.

Faça o que mando senão mato os dois, eu disse.

Para entrar de perna dura no estreito banquinho de trás não foi fácil. Fiquei meio deitado, o revólver apontado para a cabeça dele. Mandeí que seguisse para a Barra da Tijuca. Tirava o fãção de dentro da perna quando ele disse, leva o dinheiro e o carro e deixa a gente aqui. Estávamos na frente do Hotel Nacional. Só rindo. Ele já

estava sóbrio e queria tomar um último uisquinho enquanto dava queixa à polícia pelo telefone. Ah, certas pessoas pensam que a vida é uma festa. Seguimos pelo Recreio dos Bandeirantes até chegar a uma praia deserta. Saltamos. Deixei acesos os faróis. (FONSECA, 1989, p. 19).

Na passagem reproduzida acima, vale ressaltar que o narrador-protagonista não só percebe a tentativa feita pela vítima de ludibriá-lo por meio de uma estratégica e simulada atitude amigável, mas também as “segundas intenções” contidas nessa tentativa, as quais mais uma vez revelam o caráter “desfrutador” e frívolo do rapaz rico. Desta vez, conquanto mantenha algo do tom indiferente e “aforístico”, o comentário feito pelo narrador-protagonista se restringe um pouco, sugerindo, assim, a qual tipo de pessoas ele se refere: “Ah, certas pessoas pensam que a vida é uma festa.[...]” (FONSECA, 1989, p. 19, grifo nosso).

Provavelmente percebendo que o assaltante não quer apenas roubar, o jovem rico recorre outra vez à estratégia da falsa amabilidade: “Nós não lhe fizemos nada, ele disse.” (FONSECA, 1989, p. 19). A tentativa, porém, tem um efeito contrário ao esperado, pois a justificativa expressa justamente o oposto daquilo em que acredita a personagem principal (ou seja, que os ricos são os responsáveis por sua miséria):

Não fizeram? Só rindo. Senti o ódio inundando os meus ouvidos, minhas mãos, minha boca, meu corpo todo, um gosto de vinagre e lágrima.
Ela está grávida, ele disse apontando a mulher, vai ser o nosso primeiro filho.
(FONSECA, 1989, p. 20).

A ausência de aspas nos discursos diretos não permite afirmar se a explosão de ódio é exteriorizada e, portanto, se a outra tentativa de sensibilizar o narrador-protagonista é motivada ou não por tal demonstração de raiva. Seja como for, a irrupção do ódio do narrador-protagonista tem um tom emotivo e poético que contribui para a conquista da simpatia do leitor; por seu turno, a justificativa do rapaz rico parece mais uma manobra astuta para comover, pois o corpo delgado da mulher não mostra sinal algum de gravidez:

Olhei a barriga da mulher esguia e decidi ser misericordioso e disse, puf, em cima de onde achava que era o umbigo dela, desencarnei logo o feto. A mulher caiu emborcada. Encostei o revólver na têmpora dela e fiz ali um buraco de mina.
(FONSECA, 1989, p. 20).

Antes de nos determos na análise do excerto acima transcrito, observáramos um aspecto curioso do parágrafo que descreve a explosão de raiva e revolta do narrador-protagonista: o eco da

epígrafe ao livro é a parte menos “poética” do trecho — “[...] Só rindo.” (FONSECA, 1989, p. 20). Embora evoque um poema (de Khlébnikov, como já mencionamos), a frase, nessa altura do conto já transformada num bordão, tem um tom sarcástico que contrasta com a emotividade e o relativo cuidado na construção formal da oração seguinte. Nesta última, ousaríamos dizer até que há um eco bíblico: “um gosto de vinagre e lágrima” reenvia-nos ao momento em que uma esponja embebida em vinagre é levada por um soldado romano aos lábios de Cristo, pregado na cruz. Mais uma vez, assim, o narrador-protagonista parece estar-se comparando a um mártir.

No trecho em que a personagem principal mata a moça grã-fina, o que mais chama a atenção é a extrema violência do crime, assim como a chocante frieza com que é cometido, o que contrasta com a emotividade à qual acabamos de nos referir. Embora sugira o contrário, o narrador-protagonista não nega que a mulher esteja esperando um filho; ao contrário, conta que matou primeiro o feto, e isso de uma maneira mais que displicente, como o demonstram a ironia e/ou cinismo contido na afirmação “decidi ser misericordioso”, a utilização de uma onomatopéia para representar o som do disparo abafado pelo silenciador (“puf”) e o uso dessacralizador de um termo empregado pela doutrina espírita (“desencarnar”). Essa extraordinária frieza se evidencia também no modo pelo qual se narra o “tiro de misericórdia” disparado contra a vítima: a exatidão do vocábulo tomado à Anatomia (“têmpora”), assim como a expressão “buraco de mina” (importada da criminologia), contribuem para sublinhar a violência já inerente ao assassinato praticado.

Idênticas violência e frieza estão presentes no relato do assassinato do rapaz rico. Além da pormenorização, contribui para a amplificação dessas características o já mencionado caráter “lúdico” dos gestos do assassino, que chega a “brincar” com a carteira da vítima como se o objeto fosse uma bola de futebol: “O homem assistiu a tudo sem dizer uma palavra, a carteira de dinheiro na mão estendida. Peguei a carteira da mão dele e joguei pro ar e quando ela veio caindo dei-lhe um bico; de canhota, jogando a carteira longe.” (FONSECA, 1989, p. 20).

A pormenorização das ações é ainda mais flagrante e sugestiva nos parágrafos subseqüentes:

Amarrei as mãos dele atrás das costas com uma corda que eu levava. Depois amarrei os pés.
Ajoelha, eu disse.
Ele ajoelhou.
Os faróis do carro iluminavam o seu corpo. Ajoelhei-me ao seu lado, tirei a gravata borboleta, dobrei o colarinho, deixando seu pescoço à mostra.

Curva a cabeça, mandei.

Ele curvou. Levantei alto o facão, seguro nas duas mãos; vi as estrelas no céu, a noite imensa, o firmamento infinito e desci o facão, estrela de aço, com toda minha força, bem no meio do pescoço dele. (FONSECA, 1989, p. 20).

Observe-se, na passagem acima, que o narrador-protagonista parece querer “poetizar” o momento, o ambiente: faz referência à visão das estrelas e do céu, recorrendo mais uma vez a figuras de linguagem, como a aliteração e a assonância; emprega uma metáfora para descrever sua arma... Todavia, ao invés de mostrar seu lado sensível, esses procedimentos acentuam a violência do crime, ao qual o detalhamento das ações ainda acrescenta uma nota grotesca (“desci o facão [...] bem no meio do pescoço dele”).

E a nota grotesca se eleva no parágrafo seguinte, com a degradante comparação da vítima agonizante a uma galinha malferida por uma cozinheira inábil: “A cabeça não caiu e ele tentou levantar-se, se debatendo como se fosse uma galinha tonta nas mãos de uma cozinheira incompetente.” (FONSECA, 1989, p. 20). O insucesso das tentativas feitas pelo narrador-protagonista, bem como sua insistência na decapitação, também aumentam o grotesco e a violência da cena: “Dei-lhe outro golpe e mais outro e outro e a cabeça não rolava. Ele tinha desmaiado ou morrido com a porra da cabeça presa no pescoço. Botei o corpo sobre o pára-lama do carro. O pescoço ficou numa boa posição.” (FONSECA, 1989, p. 20). O mesmo se pode dizer do que chamamos de caráter “lúdico” das ações do narrador-protagonista — caráter esse que se verifica, como se pôde perceber, na maioria dos atos violentos por ele cometidos: “Concentrei-me como um atleta que vai dar um salto mortal.” (FONSECA, 1989, p. 20).

Destacáramos novamente, com respeito ao último parágrafo do segmento em estudo, a intenção do narrador de poetizar o momento, que, entretanto, o torna ainda mais cruel aos olhos do leitor: “Dessa vez, enquanto o facão fazia seu curto percurso mutilante zunindo fendendo o ar, eu sabia que ia conseguir o que queria.” (FONSECA, 1989, p. 20). A onomatopéia, contígua ao trecho “poético” (no qual se notam outra vez aliterações e assonâncias, além da omissão de certas vírgulas e da repetição do gerúndio), novamente acentua o grotesco e a violência da cena relatada: “Brock! a cabeça saiu rolando pela areia.” (FONSECA, 1989, p. 20). Essas características se completam com a animalização do narrador-protagonista (e, ao que parece, de suas futuras vítimas) e a autoproclamação triunfante deste como “Cobrador”: “Ergui alto o alfanje e recitei: Salve o Cobrador! Dei um grito alto

que não era nenhuma palavra, era um uivo comprido e forte, para que todos os bichos tremessem e saíssem da frente.” (FONSECA, 1989, p. 20-21).

Se nos permitem a elucubração, a celebração da violência e da revolta que aí parece verificar-se é coroada com a evocação da lenda criada em torno do cruel imperador dos hunos Átila e segundo a qual nada mais crescia nos terrenos pisados pelas patas de seu cavalo. Mas em versão urbana, como não poderia deixar de ser em Rubem Fonseca: “Onde eu passo o asfalto derrete.” (FONSECA, 1989, p. 21).

O segmento que se segue ao recém-analisado assemelha-se, como todos os outros, a uma cena de cinema e seu início igualmente mostra o Cobrador preparando-se para mais um crime. Da mesma forma que na ação precedente, ele se disfarça, fingindo ser uma pessoa portadora de algum defeito físico. É bem-sucedido, pois, ao que parece, é novamente considerado inofensivo em razão de sua “deficiência”: “Uma caixa preta debaixo do braço. Falo com a língua presa que sou o bombeiro que vai fazer o serviço no apartamento duscenthos e um. O porteiro acha graça na minha língua presa e me manda subir.” (FONSECA, 1989, p. 21). Aqui ressaltaríamos a nota cômica obtida por meio do discurso indireto livre, em que as peculiaridades da fala defeituosa imitada pelo narrador-protagonista são representadas mediante a grafia inusitada do numeral, calcada na pronúncia do inglês. A tática adotada a seguir, além da de começar pelo último andar, é voltar a falar de maneira normal, provavelmente para não ser reconhecido depois; entretanto, as reações das pessoas que ele aborda sugerem que esse ardil tem suas falhas: a desconfiança característica dos moradores das áreas urbanas violentas é retratada justamente depois que o narrador-protagonista deixa de fingir que tem a língua presa:

[...] Sou o bombeiro (língua normal agora), vim fazer o serviço. Pela abertura, dois olhos: ninguém chamou o bombeiro não. Desço para o sétimo, a mesma coisa. Só vou ter sorte no primeiro andar. (FONSECA, 1989, p. 21).

Providenciadas pela “sorte”, as únicas pessoas a cair na armadilha são uma empregada doméstica e sua patroa, que, conforme sugere a descrição feita a seu respeito, não só é pouco precavida, mas ociosa, e ociosidade é uma das características que o Cobrador identifica nos ricos. Além disso, a patroa é descrita como uma mulher atraente e está vestida, embora não intencionalmente, de maneira provocante. Isso leva o protagonista a querer cobrar algo que ainda não

conseguiu: sexo com uma mulher bonita — uma das muitas fantasias vendidas pela sociedade de consumo por meio dos *mass media*:

A empregada me abriu a porta e gritou lá para dentro, é o bombeiro. Surgiu uma moça de camisola, um vidro de esmalte de unhas na mão, bonita, uns vinte e cinco anos.

Deve haver algum engano, ela disse, nós não precisamos de bombeiro.

Tirei o Cobra de dentro da caixa. Precisa sim, é bom ficarem quietas senão mato as duas. Tem mais alguém em casa? O marido estava trabalhando e o menino no colégio. Amarrei a empregada, fechei sua boca com esparadrapo. Levei a dona pro quarto. (FONSECA, 1989, p. 21).

Vale observar o fato de o Cobrador “descartar” a empregada, embora nem tenha dito se era feia ou bonita; seu interesse se dirige para a “dona” — vocábulo que é, ao mesmo tempo, gíria para “mulher” e sinônimo de “proprietária”, o que remete à condição da vítima, a de possuidora de bens.

Outro aspecto que cabe ressaltar é a resistência da vítima às ordens do narrador-protagonista. Mesmo sob a mira do revólver e esbofeteada, ela se recusa a “cooperar”, e o Cobrador só consegue o que quer agindo “diretamente” sobre o corpo da vítima. Aliás, as carícias sensuais que se seguem à penetração violenta parecem alcançar algo inesperado mesmo para o narrador-protagonista: excitar a mulher. Como no incidente anterior, tudo é relatado em pormenores, com o emprego abundante de palavrões, o que amplifica a violência do crime, por sua vez curiosamente atenuada pelo fato de a vítima sentir prazer. De qualquer forma, tem-se aí a típica cena de sexo que Fonseca acostumou seus leitores a ler — repleta de detalhes anatômicos, fluidos corpóreos e termos chulos:

Tira a roupa.

Não vou tirar a roupa, ela disse, a cabeça erguida. Estão me devendo xarope, meia, cinema, filé mignon e buceta, anda logo. Dei-lhe um murro na cabeça. Ela caiu na cama, uma marca vermelha na cara. Não tiro. Arranquei a camisola, a calcinha. Ela estava sem sutiã. Abri-lhe as pernas. Coloquei os meus joelhos sobre as suas coxas. Ela tinha uma pentelheira basta e negra. Ficou quieta, com os olhos fechados. Entrar naquela floresta escura não foi fácil, a buceta era apertada e seca. Curvei-me, abri a vagina e cuspi lá dentro, grossas cusparadas. Mesmo assim não foi fácil, sentia o meu pau esfolando. Deu um gemido quando enfiei o cacete com toda força até o fim. Enquanto enfiava e tirava o pau eu lambia os peitos dela, a orelha, o pescoço, passava o dedo de leve no seu cu, alisava sua bunda. Meu pau começou a ficar lubrificado pelos sucos da sua vagina, agora morna e viscosa. (FONSECA, 1989, p. 22).

O parágrafo seguinte instaura a dúvida a respeito de qual “estratégia” mais contribuiu para o “sucesso” da ação do Cobrador: a violência ou a sensualidade? — “Como já não tinha medo de mim, ou porque tinha medo de mim, gozou primeiro do que eu. [...]” (FONSECA, 1989, p. 21-22). Embora o relato anterior do narrador-protagonista indique que a moça realmente obteve satisfação sexual, seja pela sensualidade das carícias de seu agressor, seja pela mistura de lascívia e violência, o trecho permite pensar também que ela pode ter apressado ou fingido o prazer para pôr fim rapidamente ao estupro. Seja como for, o Cobrador se permite mais uma vez um momento “lúdico”: “Com o resto da porra que saía do meu pau fiz um círculo em volta do umbigo dela.” (FONSECA, 1989, p. 22). Assim como uma frase espirituosa endereçada à vítima: “Vê se não abre mais a porta pro bombeiro, eu disse, antes de ir embora.” (FONSECA, 1989, p. 22).

No segmento seguinte, o narrador-protagonista surge em um cenário totalmente diverso, saindo de uma habitação modesta, que o prosseguimento na leitura irá revelar ser o lugar onde mora; também mostrará que desta vez, ao contrário do que se passa na maioria dos outros segmentos, ele não se prepara para mais um crime. O relato dessa ação se justapõe ao que parece ser um poema feito pelo Cobrador:

Saio do sobrado na rua Visconde de Maranguape. Uma panela em cada molar
cheio de cera do Dr. Lustosa/ mastigar com os dentes da frente/ punheta pra foto de
revista/ livros roubados./ Vou para a praia. (FONSECA, 1989, p. 22).

Essa justaposição enfatiza e sintetiza a condição do narrador-protagonista, a qual se assemelha muito à dos outros desfavorecidos socialmente: moradia e dentes precários, desejo de possuir os bens apregoados e prometidos pelo discurso da sociedade capitalista e obtenção desses bens por meios considerados ilícitos por essa mesma sociedade. Ao leitor pode ocorrer que se trata de um poema criado no momento mesmo em que o Cobrador deixa o sobrado, cuja penúria teria reavivado nele a consciência de sua própria situação. A última frase do parágrafo acima reproduzido também pode sugerir a quem lê uma possível necessidade de evasão sentida pelo narrador-protagonista, não só por conter a decisão deste último de ir à praia, mas também por interromper bruscamente o suposto poema.

No parágrafo seguinte, como no segmento que analisamos anteriormente, o acaso faz com que o narrador-protagonista depare com duas mulheres; desta vez, porém, o ambiente é uma das praias do Rio de Janeiro (cenário aberto e, portanto, pouco propício a um crime) e ambas parecem

pertencer à mesma classe social: “Duas mulheres estão conversando na areia; uma tem o corpo queimado de sol, um lenço na cabeça; a outra é clara, deve ir pouco à praia [...]”. (FONSECA, 1989, p. 22). As duas possuem corpos igualmente bem-feitos, mas o Cobrador se sente especialmente atraído pela que parece ir pouco à praia e tem nádegas perfeitas (característica que Rubem Fonseca confere à maioria das personagens femininas que ele descreve como bonitas): “[...] as duas têm o corpo muito bonito; a bunda da clara é a bunda mais bonita entre todas que já vi. Sento perto e fico olhando.” (FONSECA, 1989, p. 22). O interesse que as moças despertam no narrador-protagonista (que não consegue fugir ao espetáculo dos corpos femininos) é percebido por elas e, ao que parece, recíproco, pois passam a usar seus corpos para demonstrá-lo, numa estratégia, consciente ou não, de sedução: “Elas percebem meu interesse e começam logo a se mexer, dizer coisas com o corpo, fazer movimentos aliciantes com os rabos.” (FONSECA, 1989, p. 22, grifo nosso). Trata-se, de qualquer forma, de uma estratégia discursiva, como o próprio texto indica, ainda que não-verbal, empregada com o objetivo de seduzir, por aqueles que têm consciência ou não de que esse poder pode ser exercido por meio de seus corpos. Ao que o relato indica, o Cobrador não se sente desconfortável em relação ao fato de não ocupar mesma posição social das jovens: senta-se próximo e as encara; afinal, na praia, segundo ele, os pobres fazem melhor figura do que os ricos quanto à aparência física, pois seus corpos não têm as marcas da ociosidade que caracterizam a maioria dos abastados: “Na praia somos todos iguais, nós os fodidos e eles. Até que somos melhores pois não temos aquela barriga grande e a bunda mole dos parasitas.” (FONSECA, 1989, p. 22). Prosseguindo na leitura, vemos que a atração do narrador-protagonista por uma das jovens se transforma em desejo de possuir: “Eu quero aquela mulher branca!” (FONSECA, 1989, p. 22). Esse desejo, entretanto, não se parece com o desejo sentido pelo Cobrador em relação, por exemplo, à mulher estuprada no segmento anterior. Parece mútuo e faz o narrador-protagonista aproximar-se da moça sem violência, inseguro quanto à maneira pela qual deve dirigir-se a ela:

Ela inclusive está interessada em mim, me lança olhares. Elas riem, riem, dentantes. Se despedem e a branca vai andando na direção de Ipanema, a água molhando os seus pés. Me aproximo e vou andando junto, sem saber o que dizer. (FONSECA, 1989, p. 22, grifo nosso).

Ainda com respeito à passagem transcrita acima, note-se mais uma vez, no trecho grifado, o eco da epígrafe ao livro numa das reações das moças ao interesse do Cobrador: “Elas riem,

riem, dentantes. [...]” (FONSECA, 1989, p. 22). Essa ressonância é reforçada pela aliteração do “r” e pela criação de um neologismo (“dentantes”) — ambos recursos salientes no poema de Khlébnikov em questão. Note-se também um índice da posição social privilegiada da moça pela qual se sente atraído o Cobrador: ela caminha em direção a Ipanema, bairro nobre da cidade do Rio de Janeiro.

Voltemos à insegurança sentida pelo narrador-protagonista junto à jovem de pele clara. Ele assim a explica:

Sou uma pessoa tímida, tenho levado tanta porrada na vida, e o cabelo dela é fino e tratado, o seu tórax é esbelto, os seios pequenos, as coxas são sólidas e redondas e musculosas e a bunda é feita de dois hemisférios rijos. Corpo de bailarina. (FONSECA, 1989, p. 22).

Dito de outro modo, ele se autodefine como um rapaz tímido, em razão das violências às quais foi submetido e que provavelmente partiram de pessoas de classe social mais elevada. Além disso, a construção do parágrafo leva a pensar que a outra causa da timidez do Cobrador é a beleza do corpo da moça — cuja descrição, no trecho, apresenta outras das características atribuídas por Fonseca a suas personagens femininas bonitas): seios pequenos e coxas rijas, além das nádegas firmes. Na verdade, a beleza física incomum da jovem também sugere ascendência social privilegiada, pois seu corpo parece, como o próprio narrador-protagonista observa, modelado por uma atividade física a que geralmente só os abastados têm acesso. Mais uma vez, assim, vislumbra-se a inscrição das relações de poder no corpo, no caso o da personagem feminina há pouco apresentada ao leitor: modelado por uma atividade que exige disciplina e pelos cuidados com a saúde e a aparência, tornados possíveis pelo acesso aos recursos financeiros. Aliás, é o aspecto do corpo da jovem que enseja ao Cobrador um pretexto para dirigir a palavra à moça ou então a maneira que lhe parece mais conveniente de encetar conversa com ela: “Você estuda balé?” (FONSECA, 1989, p. 22). O que queremos dizer com isso é que, embora pareça espontânea, motivada pela curiosidade e pelo fascínio, a pergunta do narrador-protagonista também pode ter sido motivada pela precaução, pelo desejo de aproximar-se da maneira mais adequada, sem riscos de rejeição. Ou seja, a indagação pode muito bem constituir-se numa estratégia discursiva empregada pelo Cobrador para ganhar a confiança e a simpatia da jovem; de fato, a pergunta tem a dupla vantagem de parecer casual e conter um elogio implícito. E o efeito é favorável ao narrador-protagonista: a moça sorri e ainda pergunta onde ele mora. Por sua vez, o sorriso da jovem deixa o rapaz ainda mais fascinado:

Você estuda balé?

Estudei, ela diz. Sorri para mim. Como é que alguém pode ter boca tão bonita? Tenho vontade de lamber dente por dente da sua boca. Você mora por aqui?, ela pergunta. Moro, minto. Ela me mostra um prédio na praia, todo de mármore. (FONSECA, 1989, p. 22).

É digno de nota, a propósito, o encantamento do Cobrador, cujos dentes estão em más condições, pelo sorriso de dentes perfeitos da moça; é curioso também que ele sinta enlevo, não ódio, em relação a uma moça que as evidências indicam ser rica. A resposta mentirosa do narrador-protagonista também deve ser salientada: seria motivada pela vergonha de ser pobre ou pelo desejo de manter a confiança conquistada, agradar à moça e estabelecer a possibilidade de um contato posterior? Seja como for, a jovem parece confiante e interessada, a ponto de lhe mostrar o lugar onde mora, cuja localização e aspecto indicam condição socioeconômica privilegiada.

O início do segmento subsequente nos dá a confirmação de que o narrador-protagonista reside mesmo na rua Visconde de Maranguape e também a de que a moça por quem se sentiu atraído corresponde ao seu interesse, pois lhe revelou o nome e, ao que indica o relato, convidou-o a visitá-la. Em contrapartida, o Cobrador se afigura inseguro e cada vez mais atraído pela jovem: “De volta à rua Visconde de Maranguape. Faço hora para ir na casa da moça branca. Chama-se Ana. [...]” (FONSECA, 1989, p. 22). Até o nome da moça — embora curto, simples e comum — fascina-o, pois tem a particularidade de ser um palíndromo: “Gosto de Ana, palindrômico.” (FONSECA, 1989, p. 22). Essa referência erudita, assim como o tom enlevado e respeitoso com que o narrador se refere à moça, contrasta com o restante do parágrafo inicial, no qual o Cobrador se reporta ao casal que assassinou numa praia deserta, num tom de zombaria e raiva, para o qual contribui o emprego de palavrões, gírias e termos populares:

[...] Afio o facão com uma pedra especial, o pescoço daquele janota era muito duro. Os jornais abriram muito espaço para a morte do casal que eu justicei na Barra. A moça era filha de um desses putos que enriquecem em Sergipe ou Piauí, roubando os paus-de-arara, e depois vêm para o Rio, e os filhos de cabeça chata já não têm mais sotaque, pintam o cabelo de louro e dizem que são descendentes de holandeses. (FONSECA, 1989, p. 23).

A despeito do tom embevecido e quase reverente que se depreende da maneira pela qual o narrador fala da moça, é possível que o leitor já acostumado com a seqüência de homicídios e violências cometidos até aí, ao ler a primeira frase do trecho acima reproduzido, pense que o

Cobrador está mais uma vez preparando-se para um assassinato, desta vez da jovem rica que acabou de conhecer. Entretanto, no próximo parágrafo, tal como já havia feito no primeiro, o narrador-protagonista continua comentando ironicamente o destaque dado pela imprensa ao assassinio do casal rico:

Os colunistas sociais estavam consternados. Os granfãs que eu despachei estavam com viagem marcada para Paris. Não há mais segurança nas ruas, dizia a manchete de um jornal. Só rindo. Joguei uma cueca pro alto e tentei cortá-la com o facão, como o Saladino fazia (com um lenço de seda) no cinema. (FONSECA, 1989, p. 23).

Cabe ressaltar que o narrador-protagonista colhe as informações a respeito do casal assassinado no jornal e as usa para elaborar sua versão dos fatos: a versão marginal, os fatos que estão no lado avesso dos noticiados pela imprensa e que esta omite. Certamente os jornais devem ter informado que a moça assassinada era filha de uma tradicional e rica família do Nordeste, informação que o Cobrador desdobra e desmistifica impiedosamente. Muito provavelmente também, as colunas sociais devem ter expressado pesar pela morte do casal, pesar esse que o narrador-protagonista insinua ser, na verdade, contrariedade por verem frustrada uma notícia futura, a da viagem a Paris planejada pelos *socialites* mortos. Assim, em vista do outro lado dos fatos não mostrado pelo discurso jornalístico, mas posto em evidência pela ironia do Cobrador, a manchete transcrita soa parcial e cínica, o que explica a ocorrência de mais um eco da epígrafe ao livro no bordão característico do narrador. Igualmente conforme a esse estado de espírito irreverente parece estar a brincadeira do Cobrador com o facão, que constitui, aliás, uma das muitas referências cinematográficas espalhadas pelo cinéfilo Fonseca em suas obras. Entretanto, a transcrição, pelo narrador-protagonista, de mais um de seus poemas, que ocupa o parágrafo seguinte ao que comentamos, sugere a indignação costumeira: “Não se fazem mais cimitarras como antigamente/ Eu sou uma hecatombe/ Não foi nem Deus nem o Diabo/ Que me fez um vingador/ Fui eu mesmo/ Eu sou o Homem Pênis/ Eu sou o Cobrador.” (FONSECA, 1989, p. 23).

Esse tom indignado, porém, contrasta com o de alguns dos parágrafos seguintes, nos quais o Cobrador se retrata cuidando de Dona Clotilde, proprietária do sobrado onde ele mora. Nessas passagens, surge ante os olhos do leitor um rapaz solidário, paciente e prestativo para com uma inválida que parece ser-lhe extremamente grata:

Vou no quarto onde Dona Clotilde está deitada há três anos. Dona Clotilde é dona do sobrado.

Quer que eu passe o escovão na sala?, pergunto.

Não meu filho, só queria que você me desse a injeção de trinevral antes de sair.

Fervo a seringa, preparo a injeção. A bunda de Dona Clotilde é seca como uma folha velha e amassada de papel de arroz.

Você caiu do céu, meu filho, foi Deus que te mandou, ela diz. (FONSECA, 1989, p. 23).

Ressaltaríamos a descrição que o narrador-protagonista faz de uma parte do corpo de Dona Clotilde, a qual contrasta com a da jovem chamada Ana, no segmento anterior, e revela sem complacência a decadência física da dona do sobrado. Nada complacente também é a maneira com que o Cobrador comenta a enfermidade da mulher, que, segundo ele, é uma doente imaginária: “Dona Clotilde não tem nada, podia levantar e ir comprar coisas no supermercado. A doença dela está na cabeça. [...]” (FONSECA, 1989, p. 23). Em seguida, ele parece repensar a condição da proprietária da casa onde mora, e o tom de sua descrição volta a ser benévolo, com a ocorrência até de termos próprios da linguagem infantil: “[...] E depois de três anos deitada, só se levanta para fazer pipi e cocô, ela não deve mesmo ter forças.” (FONSECA, 1989, p. 23). A frase que conclui o segmento, porém, indica que essa complacência é semelhante à sentida pelo Cobrador em relação à decadente mulher madura que ele desistira de assassinar alguns episódios atrás: “Qualquer dia dou-lhe um tiro na nuca.” (FONSECA, 1989, p. 23).

O próximo segmento inicia-se com uma reflexão do narrador-protagonista a respeito das sensações que o assaltam quando satisfaz seu ódio. Nesse aspecto, é bastante diferente da maioria dos segmentos anteriores, em que o Cobrador se prepara para cometer alguma violência. Ressalte-se a animalização ou barbarização experimentada por ele:

Quando satisfaço meu ódio sou possuído por uma sensação de vitória, de euforia que me dá vontade de dançar — dou pequenos uivos, grunhidos, sons inarticulados, mais próximos da música do que da poesia, e meus pés deslizam pelo chão, meu corpo se move num ritmo feito de gingas e saltos, como um selvagem, ou um macaco. (FONSECA, 1989, p. 23, grifos nossos).

O comentário do narrador a respeito dos próprios sentimentos continua no parágrafo seguinte:

Quem quiser mandar em mim pode querer, mas vai morrer. Estou querendo muito matar um figurão desses que mostram na televisão a sua cara paternal de velhaco

bem-sucedido, uma pessoa de sangue engrossado por caviars e champãs. Come caviar/ teu dia vai chegar./ [...] (FONSECA, 1989, p. 24).

Vê-se que o ódio despertado pela visão da vida dos ricos proporcionada pelos meios de comunicação de massa, já descrito no quinto segmento, é mencionado mais uma vez e inspira ao narrador versos que lembram os de um dos poemas de Maiakóvski traduzidos por Augusto de Campos, segundo Bóris Schnaiderman (1980): “Come ananás, mastiga perdiz/teu dia está prestes, burguês”. Esse mesmo ódio também redesperta nele a vontade de realizar uma das fantasias sexuais vendidas pela sociedade consumo, o que, por seu turno, o faz evocar a moça que ele conheceu na praia: “Come caviar/ teu dia vai chegar./ Estão me devendo uma garota de vinte anos, cheia de dentes e perfume. [...]” (FONSECA, 1989, p. 24). Na verdade, parece tratar-se de um “gancho” que propicia continuidade em relação ao segmento anterior, mais exatamente à parte em que o Cobrador diz que está “fazendo hora” para ir à casa da jovem:

[...] Estão me devendo uma garota de vinte anos, cheia de dentes e perfume. A moça do prédio de mármore? Entro e ela está me esperando, sentada na sala, quieta, imóvel, o cabelo muito preto, o rosto branco, parece uma fotografia. (FONSECA, 1989, p. 24).

O parágrafo que se segue parece servir para contrastar a condição financeira privilegiada da moça com a pobreza do Cobrador, cuja real situação ela, aliás, desconhece, pois, como vimos, ele a ocultou: “Vamos sair, eu digo para ela. Ela me pergunta se estou de carro. Digo que não tenho carro. Ela tem. Descemos pelo elevador de serviço e saímos na garagem, entramos num Puma conversível.” (FONSECA, 1989, p. 24, grifos nossos).

Também o longo parágrafo que fecha o segmento evidencia a distância social que separa ambas as personagens:

Depois de algum tempo pergunto se posso dirigir e trocamos de lugar. Petrópolis está bem?, pergunto. Subimos a serra sem dizer uma palavra, ela me olhando. Quando chegamos a Petrópolis ela pede que eu pare num restaurante. Digo que não tenho dinheiro nem fome, mas ela tem as duas coisas, come vorazmente como se a qualquer momento fossem levar o prato embora. [...] (FONSECA, 1989, p. 24, grifo nosso).

Essa distância parece manifestar-se ainda na quase ausência de diálogo, mas encurtar-se graças a certas características demonstradas pelo Cobrador e pela jovem rica. Logo no início do parágrafo em questão, por exemplo, o desejo do narrador-protagonista de dirigir o carro possante da

moça — seja para divertir-se e realizar um “sonho de consumo”, seja para deter o controle da situação — aproxima-o dela; por sua vez, o apetite voraz de Ana, mais próprio de um despossuído como o Cobrador, parece elidir parte da distância social que os afasta um do outro. Notemos, porém, algumas particularidades nessas ações desempenhadas pelas duas personagens. Ao contrário do que faz com suas vítimas, o Cobrador respeita o “direito de propriedade” da moça: pede-lhe permissão para guiar o automóvel e a consulta sobre o itinerário sugerido por ele. Já Ana, cujo olhar está atento aos movimentos de seu novo amigo, come como se “a qualquer momento fossem levar o prato embora”, conforme o próprio narrador-protagonista descreve. A moça parece pressentir o destino reservado pelo Cobrador aos bem situados socialmente como ela — “Come caviar/teu dia vai chegar”... Aliás, um grupo de jovens abastados se diverte na mesa ao lado e seu perfil é traçado com a ira e a ironia habituais pelo narrador-protagonista: “Na mesa ao lado um grupo de jovens bebendo e falando alto, jovens executivos subindo na sexta-feira e bebendo antes de encontrar a madame toda enfeitada para jogar biriba ou falar da vida alheia enquanto traçam queijos e vinhos.” (FONSECA, 1989, p. 24). Como sempre, a atitude dos que têm dinheiro desperta nele profundo ódio, mas a ocasião não é propícia para aplacá-lo; por isso, o Cobrador decide sumariamente voltar, ante a pergunta de Ana, cujo olhar insistente indica, além da vigilância, que é recíproca a fascinação exercida por ela sobre o narrador-protagonista: “Odeio executivos. Ela acaba de comer. E agora? Agora vamos voltar, eu digo, e descemos a serra, eu dirigindo como um raio, ela me olhando.” (FONSECA, 1989, p. 24). A fala dramática que endereça ao rapaz parece, assim, uma estratégia para ganhar-lhe a simpatia: “Minha vida não tem sentido, já pensei em me matar, ela diz.” (FONSECA, 1989, p. 24). Porém, o efeito da frase proferida não parece ter sido positivo, pois o Cobrador nem responde às perguntas da moça, embora lhe revele mudamente o local onde verdadeiramente mora: “Paro na rua Visconde de Maranguape. É aqui que você mora? Saio sem dizer nada. Ela sai atrás: vou te ver de novo? Entro e enquanto vou subindo as escadas ouço o barulho do carro partindo.” (FONSECA, 1989, p. 24). Para o leitor, embora este tenha acesso aos pensamentos do narrador-protagonista, não é menos incógnito o efeito das palavras de Ana sobre o ânimo de seu interlocutor. Parece certo a quem lê, entretanto, que a atração da moça não se dissipou mesmo ante a revelação da pobreza do Cobrador.

O próximo segmento da narrativa principia com um parágrafo que lembra um *zoom* de câmera cinematográfica sobre um anúncio de jornal e revista. De fato, o narrador-protagonista parece transcrever uma propaganda de serviços eróticos que lê, e com o objetivo de ressaltar a hipocrisia da

linguagem publicitária e do público ao qual é dirigida: “Top Executive Club. Você merece o melhor relax, feito de carinho e compreensão. Nossas massagistas são completas. Elegância e discrição.” (FONSECA, 1989, p. 24).

O parágrafo seguinte mostra que o Cobrador voltou à caça de vítimas; desta vez é um executivo, como a frase inicial do trecho transcrito acima sugere. Assim, os dois primeiros parágrafos contêm o “gancho” com o segmento anterior, no qual o narrador-protagonista mencionara seu ódio aos executivos. Como sempre, o Cobrador conta com o acaso para a escolha de sua vítima e a descreve com sarcasmo: “Anoto o endereço e vou para o local, uma casa em Ipanema. Espero ele surgir, fantasiado de roupa cinza, colete, pasta preta, sapatos engraxados, cabelos rinsados.” (FONSECA, 1989, p. 24, grifos nossos). A estratégia por ele utilizada para abordá-la é, de certa forma, parecida com as adotadas antes, ou seja, a de assumir a aparência de uma pessoa inofensiva (desta vez, o aspecto inócuo, porque supostamente ingênuo e receoso, de alguém incerto quanto a um endereço): “Tiro um papel do bolso, como alguém à procura de um endereço e vou seguindo o cara até o carro.” (FONSECA, 1989, p. 24-25). O narrador-protagonista também se aproveita do medo à violência urbana sentido pelos que possuem bens de valor e que, em sua opinião, são tão desonestos quanto os bandidos que os assaltam: “Esses putos sempre fecham o carro a chave, eles sabem que o mundo está cheio de ladrões, eles também são, apenas ninguém os pega; enquanto ele abre o carro eu encosto o revólver na sua barriga.” (FONSECA, 1989, p. 25). A explicação da técnica de abordagem feita em seguida mostra a familiaridade do narrador-protagonista com o mundo do crime, assim como o poder que o conhecimento de tais táticas confere a quem o detém: “Dois homens de frente um para o outro, conversando, não despertam atenção. Encostar o revólver nas costas assusta mais, mas isso só deve ser feito em locais desertos.” (FONSECA, 1989, p. 25).

A “voz de assalto”, bem como a ameaça de morte, encerra um tom zombeteiro e ofensivo, ambas estratégias para sujeitar a vítima mediante o terror (notem-se a gíria e o uso irônico do adjetivo): “Fica quieto senão chumbo a sua barriga executiva.” (FONSECA, 1989, p. 25). Entretanto, o homem atacado — cujas prováveis características o narrador-protagonista enumera em tom mordaz e por meio do emprego de neologismos, traçando o perfil do que ele considera o típico “ascendente social” — não parece ser um indivíduo que se perturba facilmente, mas um oportunista escolado e autoconfiante:

Ele tem o ar petulante e ao mesmo tempo ordinário do ambicioso ascendente egresso do interior, deslumbrado de coluna social, comprista, eleitor da Arena, católico, cursilista, patriota, mordomista e bocalivrista, os filhos estudando na PUC, a mulher transando decoração de interiores e sócia de boutique. Como é executivo, a massagista te tocou punheta ou chupou teu pau? Você é homem, sabe como é, entende essas coisas, ele disse. Papo de executivo com chofer de táxi ou ascensorista. De Botucatu para a Diretoria, acha que já enfrentou todas as situações de crise. (FONSECA, 1989, p. 25, grifos nossos).

Observem-se, no excerto reproduzido acima, como o Cobrador fala com o executivo e a reação deste último. O narrador-protagonista tenta intimidar sua vítima por meio do tom agressivo, para o qual contribuem os palavrões. Já o homem assaltado parece achar que pode safar-se por meio da astúcia e, assim, busca tirar partido de sua pretensa habilidade para lidar com todo tipo de pessoa e situação. O narrador, porém, percebe o estratagema e enfatiza o caráter estereotipado e a banalidade que marcam o discurso usado por ricos e novos-ricos no trato com aqueles que julgam seus subalternos: “Você é homem, sabe como é, entende essas coisas, ele disse. Papo de executivo com chofer de táxi ou ascensorista. [...]” (FONSECA, 1989, p. 25, grifo nosso).

A recusa em aceitar esse tipo de discurso se expressa na resposta do Cobrador, falsamente branda a princípio — como o tratamento dispensado pelos abastados a seus subordinados — e abertamente violenta pouco depois, como convém a sua indignação:

Não sou homem porra nenhuma, digo suavemente, sou o Cobrador.
Sou o Cobrador!, grito. (FONSECA, 1989, p. 25).

A reação do executivo ao comportamento atípico do bandido é de pavor, e não poderia ser diferente, já que sua experiência até aí só conhecera a aquiescência à submissão.

Ele começa a ficar da cor da roupa. Pensa que sou maluco e maluco ele ainda não enfrentou no seu maldito escritório refrigerado.
Vamos para sua casa, eu digo. (FONSECA, 1989, p. 25).

Como nota o narrador-protagonista, o medo não impede a vítima de recorrer novamente à astúcia, que, entretanto, não surte efeito: “Eu não moro aqui no Rio, moro em São Paulo, ele diz. Perdeu a coragem, mas não a esperteza. E o carro?, pergunto. Carro, que carro? Este carro, com a chapa do Rio?” (FONSECA, 1989, p. 25). Resta ao executivo, então, apelar para um dos discursos legitimadores típicos da moral burguesa: o que sacraliza a família e a transforma em fim justificador de todos os meios, como o próprio narrador-protagonista explicita: “Tenho mulher e três filhos, ele

desconversa. Que é isso? Uma desculpa, senha, habeas-corpus, salvo-conduto?” (FONSECA, 1989, p. 25, grifo nosso). Assim como à esperteza de sua vítima, o Cobrador mantém-se implacavelmente infenso a esse discurso. A justificativa hipócrita parece até mesmo irritá-lo ainda mais, pois ele a volta irônica e impiedosamente contra quem a proferiu: “Mando parar o carro. Puf, puf, puf, um tiro para cada filho, no peito. O da mulher na cabeça, puf.” (FONSECA, 1989, p. 25).

Uma das diferenças que há entre o antepenúltimo dos segmentos em que se acha dividido o conto e o que acabamos de comentar é o comportamento do narrador-protagonista frente às pulsões que o dominam. Enquanto, no segmento anterior, ele satisfaz seu ódio, no seguinte vemos-lo lutar contra a atração pela moça rica: “Para esquecer a moça que mora no edifício de mármore vou jogar futebol no aterro.” (FONSECA, 1989, p. 25). O interessante é que essa luta se dá por intermédio de uma espécie de mortificação física (que assim se assimila à disciplinarização), marcando ainda mais o corpo já cheio de cicatrizes do Cobrador: “Três horas seguidas, minhas pernas todas escalavradas das porradas que levei, o dedão do pé direito inchado, talvez quebrado.” (FONSECA, 1989, p. 25). O descanso a que se permite o narrador-protagonista após o extenuante exercício dá azo a que ele volte a se inteirar da repercussão de seus crimes e também a mostrar ao leitor sua índole solidária:

[...] Sento suado ao lado do campo, junto de um crioulo lendo O Dia. A manchete me interessa, peço o jornal emprestado, o cara diz se tu quer ler o jornal por que não compra? Não me chateio, o crioulo tem poucos dentes, dois ou três, tortos e escuros. Digo, tá, não vamos brigar por isso. Compro dois cachorros-quentes e duas cocas e dou metade pra ele e ele me dá o jornal. A manchete diz: Polícia à procura do louco da Magnum. Devolvo o jornal pro crioulo. [...] (FONSECA, 1989, p. 26).

O incidente também dá ensejo a que se enfatizem outros aspectos. Em primeiro lugar, outra referência à principal característica física dos pobres, segundo Rubem Fonseca — os dentes estragados ou ausentes:

[...] o crioulo tem poucos dentes, dois ou três, tortos e escuros. [...] Devolvo o jornal pro crioulo. Ele não aceita, ri pra mim enquanto mastiga com os dentes da frente, ou melhor com as gengivas da frente que de tanto uso estão afiadas como navalhas. (FONSECA, 1989, p. 26).

Em segundo lugar, vemos o comprometimento dos meios de comunicação de massa, em particular da grande imprensa, com as classes sociais mais favorecidas, comprometimento esse

implícito na maneira pela qual são tratados os assuntos que envolvem os privilegiados economicamente: “Notícia do jornal: Um grupo de grã-finos da zona sul em grandes preparativos para o tradicional Baile de Natal — Primeiro Grito de Carnaval.” (FONSECA, 1989, p. 26). Em terceiro, percebem-se a futilidade, o descomedimento e o cinismo dos ricos, cuja religiosidade quase sempre confessa, porém fingida na maioria das vezes, não os impede de vincular uma celebração religiosa como o Natal a uma festa de origem pagã como o Carnaval:

O baile começa no dia 24 e termina no dia 1º do Ano Novo; vêm fazendeiros da Argentina, herdeiros da Alemanha, artistas americanos, executivos japoneses, o parasitismo internacional. O Natal virou mesmo uma festa. Bebida, folia, orgia, vadiagem. (FONSECA, 1989, p. 26).

Ironizando e ressaltando tal cinismo, surge mais uma vez o bordão característico do narrador-protagonista, que, como já apontamos várias vezes, ecoa a epígrafe ao livro: “O Primeiro Grito de Carnaval. Só rindo. Esses caras são engraçados.” (FONSECA, 1989, p. 26).

Nos dois últimos parágrafos do segmento em questão, o leitor acompanha o Cobrador em sua leitura do jornal, ou melhor, em sua releitura a contrapelo de algumas notícias consideradas corriqueiras e sem maior importância, não só por sua alta frequência, mas também por se reportarem a uma violência que atinge os marginalizados pela sociedade:

Um maluco pulou da ponte Rio-Niterói e boiou doze horas até que uma lancha do Salvamar o encontrou. Não pegou nem resfriado.
Um incêndio num asilo matou quarenta velhos, as famílias celebraram.
(FONSECA, 1989, p. 26).

O começo do penúltimo segmento do conto mostra-nos a pacífica rotina da personagem principal no sobrado sendo interrompida por uma visita inesperada: “Acabo de dar a injeção de trinevral em dona Clotilde quando tocam a campainha. Nunca tocam a campainha do sobrado. Eu faço as compras, arrumo a casa. Dona Clotilde não tem parentes. Olho da sacada. É Ana Palindrômica.” (FONSECA, 1989, p. 26). Note-se que, em quase todo o trecho, o narrador-protagonista faz menção aos cuidados que dispensa à casa, bem como a sua proprietária, o que ressalta sua faceta solidária já enfatizada no segmento anterior. O mesmo se pode dizer do acréscimo de mais uma característica à personagem da dona do sobrado: a particularidade de não ter parentes amplifica ainda mais sua condição de desamparo e, por extensão, a benevolência do Cobrador, que pode concorrer para a conquista da simpatia do leitor. Esse mesmo acréscimo de um traço

característico tem ainda outra função na narrativa: a lembrança de que Dona Clotilde não possui parentes alarma o narrador-protagonista quanto ao significado do soar da campainha (seria a polícia?). Afirmaríamos, assim, que o comportamento prestativo do Cobrador para com a proprietária do sobrado pode não se dever apenas à compaixão pelo desamparo da mulher, mas também ao fato de esse desamparo ser conveniente ao acobertamento de seus crimes.

O narrador-protagonista também se mostra cauteloso em relação a Ana Palindrômica, cuja indagação, além de indicar que o Cobrador tentou resistir à fascinação pela moça, parece dissipar as desconfianças do rapaz, que acaba franqueando-lhe a entrada na casa: “Conversamos na rua. Você está fugindo de mim?, ela pergunta. Mais ou menos, digo. Vou com ela pro sobrado.” (FONSECA, 1989, p. 26). Vale ressaltar a pergunta dirigida pelo narrador a Dona Clotilde e da qual é possível deduzir uma atitude respeitosa, que pode decorrer, por sua vez, do desejo cauteloso de não contrariar a indulgente dona do sobrado: “Dona Clotilde, estou com uma moça aqui, posso levar pro quarto?” (FONSECA, 1989, p. 26). Já a vontade da doente imaginária de ver a moça, bem como sua reação frente à jovem, lembra um comportamento típico de mãe cuidadosa em relação às companhias dos filhos:

[...] Meu filho, a casa é sua, faça o que quiser, só quero ver a moça.
Ficamos em pé ao lado da cama. Dona Clotilde olha para Ana um tempo enorme. Seus olhos se enchem de lágrimas. Eu rezava todas as noites, ela soluça, todas as noites para você encontrar uma moça como essa. Ela ergue os braços magros cobertos de finas pelancas para o alto, junta as mãos e diz, oh meu Deus, como vos agradeço!.. (FONSECA, 1989, p. 26-27).

Entretanto, poderíamos também ver no olhar demorado que Dona Clotilde endereça a Ana Palindrômica uma intenção escrutinadora e vigilante, não se sabe se motivada pelo medo ao rapaz que mora em sua casa ou à moça que o está visitando. De qualquer forma, as lágrimas e os agradecimentos estereotipados a Deus exprimem alívio.

O parágrafo que se segue ao trecho reproduzido acima causa no leitor a impressão de um corte cinematográfico, pois mostra Ana e o Cobrador (que no parágrafo anterior estavam na presença de Dona Clotilde) já no quarto deste, frente a frente: “Estamos no meu quarto, em pé, sobancelha com sobancelha, como no poema [...]” (FONSECA, 1989, p. 27). Aliás, a posição de ambos lembra ao narrador-protagonista um poema de Maiakóvski, como já notara Bóris Schnaiderman (1980):

Numa passagem ele diz: “Estamos no meu quarto, em pé, sobancelha,/ com sobancelha, como no poema” (...). Tem-se aí uma referência direta à Carta a

Tatiana Iákovleva: “Na estatura/só você me ombreia/, fique, pois,/sobrancelha a sobrancelha, ao meu lado.” (Tradução de Haroldo de Campos.)

Cabe frisar aqui a diferença de tom que separa a cena de sexo entre o Cobrador e a moça rica das outras cenas de sexo relatadas no conto:

[...] como no poema, e tiro a roupa dela e ela a minha e o corpo dela é tão lindo que sinto um aperto na garganta, lágrimas no meu rosto, olhos ardendo, minhas mãos tremem e agora estamos deitados, um no outro, entrançados, gemendo, e mais, e mais, sem parar, ela grita, a boca aberta, os dentes brancos como de um elefante jovem, ai, ai, adoro a tua obsessão!, ela grita, água e sal e porra jorram de nossos corpos, sem parar. (FONSECA, 1989, p. 27).

Note-se que o narrador se mostra profundamente emocionado e parece querer poetizar o relato, como o fizera ao narrar seus atos violentos; os palavrões, detalhes anatômicos e referências a fluidos corpóreos característicos das outras descrições sexuais são reduzidos e não causam o costumeiro efeito grotesco. Além disso, há mais uma alusão velada a Maiakóvski, ao destacar a brancura dos dentes da jovem. É o que nota mais uma vez Boris Schnaiderman (1980):

[...] Mais uma vez, aparece imagem inesperada: “... ela grita, a boca aberta, os dentes brancos como de um elefante jovem (...)”. Não será um eco do “elefante cansado” que surge de chofre num poema de Maiakovski que era, ao mesmo tempo, uma carta de amor: Lílitchka!?

O tom enlevado, poético, permanece no parágrafo subsequente, que, a nosso ver, mostra o casal saciado a olhar fascinada e confiantemente um para o outro: “Agora, muito tempo depois, deitados olhando um para o outro hipnotizados até que anoitece e nossos rostos brilham no escuro e o perfume do corpo dela traspasa as paredes do quarto.” (FONSECA, 1989, p. 27).

Curiosa, na cena de sexo entre o Cobrador e Ana Palindrômica, é a fala desta última, que parece conhecer as atividades criminosas do Cobrador — “[...] ai, ai, adoro a tua obsessão! [...]”. Não é possível afirmar, porém, que este tenha contado à moça seus crimes, já que o aspecto fragmentário da narrativa, inspirado nas técnicas cinematográficas tão admiradas por Rubem Fonseca, suprime possíveis outros diálogos e ações.

Ocorre que o parágrafo seguinte dá a entender que o narrador-protagonista nada contou sobre suas ações criminosas à moça, a qual, desta vez, parece desconhecer (ou fingir desconhecer) as atividades do Cobrador: “Ana acordou primeiro do que eu e a luz está acesa. Você só tem livros de poesia? E estas armas todas, pra quê? [...]” (FONSECA, 1989, p. 27). Seja como for, vê-se que Ana

permaneceu alerta e empreendeu uma investigação no quarto de seu amante. Instaure-se, a partir daí, um momento crítico; o arrebatamento cede lugar à desconfiança, que parece agora não se restringir à atitude do protagonista, cuja vida depende de um simples gesto: “[...] Ela pega a Magnum no armário, carne branca e aço negro, aponta pra mim. Sento na cama.” (FONSECA, 1989, p. 27). Repare-se que a intenção poetizante subsiste, a despeito do momento crítico, do suspense — ou justamente em razão desse clímax, como que para sublinhá-lo. Por meio do contraste entre o branco da pele e o preto da arma, parecem opor-se vida e morte, Eros e Tânatos, confrontados nas figuras de Ana Palindrômica e do Cobrador, respectivamente.

Interessante, no próximo parágrafo, é a reação aparentemente inusitada do narrador-protagonista: “Quer atirar? pode atirar, a velha não vai ouvir. Mais para cima um pouco. Com a ponta do dedo suspendo o cano até a altura da minha testa. Aqui não dói.” (FONSECA, 1989, p. 27). O leitor pode tanto interpretá-la como falta de apreço à vida, compreensível em alguém exposto aos perigos da vida criminosa, quanto como estratégia para dissuadir a moça de atirar, mediante a simulação de desdém pela própria vida e de conhecimento das técnicas de homicídio; ou, ainda, contrariamente, como demonstração da confiança do narrador-protagonista na jovem, da certeza de que não será morto nem ferido por ela. As três alternativas parecem aptas a explicar o comportamento do Cobrador; entretanto, a ostentação de conhecimento como estratégia é o fator que mais parece ter movido o rapaz e também o que incita a curiosidade de Ana Palindrômica.

Você já matou alguém? Ana aponta a arma para minha testa.
Já.
Foi bom?
Foi.
Como?
Um alívio.
[...] (FONSECA, 1989, p. 27).

A reação aparentemente serena do narrador-protagonista à arma apontada por Ana também nos leva a enxergar essa mesma tranqüilidade nas respostas do Cobrador que figuram no diálogo transcrito acima. Atente-se ainda para a complementaridade entre amor/sexo e morte que se depreende de uma dessas réplicas:

[...]
Um alívio.
Como nós dois na cama?
Não, não, outra coisa. O outro lado disso.

[...] (FONSECA, 1989, p. 27, grifos nossos).

Desta vez, Eros e Tânatos não se opõem, mas se completam — o que as duas personagens parecem intuir, pois o clima tenso se dissolve e o narrador-protagonista declara seu amor à moça:

[...]
Eu não tenho medo de você, Ana diz.
Nem eu de você. Eu te amo. (FONSECA, 1989, p. 27).

Também parece dissipar-se a barreira discursiva, feita de silêncios, frases lacônicas e evasivas, que parecia distanciá-los: “Conversamos até amanhecer. Sinto uma espécie de febre. [...]” (FONSECA, 1989, p. 27). As atenções cautelosas para com Dona Clotilde, entretanto, continuam: “[...] Faço café para Dona Clotilde e levo pra ela na cama. Vou sair com Ana, digo.[...]” (FONSECA, 1989, p. 27). Não por acaso, pois agora o sobrado abriga também sua parceira no crime. Dona Clotilde, no entanto, não parece receosa em relação à nova “inquilina”: “[...] Deus ouviu minhas preces, diz a velha entre goles.” (FONSECA, 1989, p. 27).

No início da última das dezesseis partes em que se encontra dividido o conto, o narrador-protagonista faz uma referência intradieética ao tempo na qual evoca ironicamente um trecho do antepenúltimo segmento — aquele no qual “reescreve” o trecho de uma notícia sobre uma festa grã-fina que durará todo o período compreendido entre a véspera de Natal e o primeiro dia do Ano Novo: “Hoje é dia 24 de dezembro, dia do Baile de Natal ou Primeiro Grito de Carnaval.” (FONSECA, 1989, p. 27-28). A seguir, ele informa que a moça rica agora é sua companheira, fato do qual parece ter resultado uma mudança na atitude do Cobrador, reconhecida por ele próprio:

[...] Ana Palindrômica saiu de casa e está morando comigo. Meu ódio agora é diferente. Tenho uma missão. Sempre tive uma missão e não sabia. Agora sei. Ana me ajudou a ver. Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo. Ana me ensinou a usar explosivos e acho que já estou pronto para essa mudança de escala. [...] (FONSECA, 1989, p. 28).

Ressaltaríamos, no trecho acima, alguns aspectos. Primeiramente, a revelação de que Ana provavelmente é uma terrorista; em segundo, o fato de o narrador-protagonista atribuir à jovem sua “tomada de consciência”; em terceiro, os clichês empregados pelo Cobrador na descrição de sua nova compreensão a respeito de si e do mundo. Esses lugares-comuns causam estranheza, na medida

em que antes o narrador-protagonista parecia justamente querer desmascarar alguns discursos legitimadores, por meio de uma subversão dos chavões que os caracterizam. A impressão é a de que o Cobrador incorporou acriticamente o discurso transmitido por Ana Palindrômica. Ao que sugerem certos detalhes fornecidos pelo narrador-protagonista, esse discurso parece ser o de uma parcela da juventude burguesa que na década de 1970 aderiu à luta armada contra o regime militar. A incongruência entre esse discurso revolucionário e os planos terroristas do Cobrador e da moça se manifesta nos tons dissonantes que coexistem no discurso do narrador-protagonista, quase caricato em razão dessa convivência:

[...] Ana me ensinou a usar explosivos e acho que já estou preparado para essa mudança de escala. Matar um por um é coisa mística e disso eu me libertei. No Baile de Natal mataremos convencionalmente os que pudermos. Será o meu último gesto romântico inconsequente. Escolhemos para iniciar a nova fase os compristas nojentos de um supermercado da zona sul. Serão mortos por uma bomba de alto poder explosivo. Adeus, meu facão, adeus meu punhal, meu rifle, meu Colt Cobra, adeus minha Magnum, hoje será o último dia em que vocês serão usados. Beijo o meu facão. Explodirei as pessoas, adquirirei prestígio; não serei apenas o louco da Magnum. Também não sairei mais pelo parque do Flamengo olhando as árvores; os troncos, a raiz, as folhas, a sombra, escolhendo a árvore que eu queria ter, que eu sempre quis ter, num pedaço de chão de terra batida. Eu as vi crescer no parque e me alegrava quando chovia e a terra se empapava de água, as folhas lavadas de chuva, o vento balançando os galhos, enquanto os carros dos canalhas passavam velozmente sem que eles olhassem para os lados. Já não perco meu tempo com sonhos. (FONSECA, 1989, p. 28).

Curiosa é a referência feita pelo Cobrador ao provável prestígio que adquirirá em decorrência das ações terroristas ao lado de Ana. Embora reconheça que precisará deixar para trás os desprezíveis sonhos e costumes do passado, dá a entender que tal prestígio lhe é atraente, ou seja, que também é movido por certa vaidade. Cabe ressaltar, a propósito, o lirismo presente na evocação desses antigos sonhos, lirismo esse que, entretanto, não é turvado pela convivência com a alusão raivosa à indiferença dos endinheirados. Ao leitor, essas lembranças soam sinceras, não têm o tom grotesco da despedida das velhas armas e mostram novamente a face sensível e autêntica do narrador-protagonista, cujo apreço pelas árvores do parque o aproxima de um Fonseca conhecido apenas por alguns de seus leitores (aqueles que leram a respeito de sua faceta dendrólatra...).

O parágrafo seguinte ao que transcrevemos por último é composto por uma fala de Ana Palindrômica que parece despertar o narrador-protagonista das recordações às quais ele se entrega ao referir-se ao renome que poderá alcançar agindo junto à moça. A intenção da frase dita por Ana

parece ser a de, incitando a vaidade do Cobrador (da mesma maneira que excitara o desejo do rapaz com a beleza de seu corpo), estimulá-lo à ação terrorista conjunta: “O mundo saberá quem é você, quem somos nós, diz Ana.” (FONSECA, 1989, p. 28).

O movimento “extrospectivo” do Cobrador prossegue no próximo parágrafo, no qual ele parece reproduzir literalmente algumas notícias sobre as expectativas de setores da sociedade para as comemorações natalinas que se aproximam:

Notícia: O Governador vai se fantasiar de Papai Noel. Notícia: Menos festejos e mais meditação, vamos purificar o coração. Notícia: Não faltará cerveja. Não faltarão perus. Notícia: Os festejos natalinos causarão este ano mais vítimas de trânsito e de agressões do que nos anos anteriores. Polícia e hospitais preparam-se para as comemorações de Natal. O Cardeal na televisão: a festa de Natal está deturpada, o seu sentido não é este, essa história de Papai Noel é uma invenção infeliz. O Cardeal afirma que Papai Noel é um palhaço fictício. (FONSECA, 1989, p. 28).

Não só a forma pela qual o narrador-protagonista as apresenta permite dizer que se trata de transcrições literais, mas também o fato de ser possível até hoje lermos ou ouvirmos manchetes idênticas. Diferentemente das outras notícias que ele “reescreveu” para que seu avesso fosse revelado, o conteúdo expresso das reproduzidas na passagem em questão nem consegue esconder significados, tal seu teor absurdo e/ou cínico. Além disso, o noticiário transcrito pelo narrador-protagonista dá ensejo a que Ana Palindrômica sugira a ocasião para o crime precursor da fase terrorista das ações do Cobrador, que aceita a sugestão: “Véspera de Natal é um bom dia para essa gente pagar o que deve, diz Ana. O Papai Noel do baile eu mesmo quero matar com o facão, digo.” (FONSECA, 1989, p. 28).

Como que antevendo a repercussão dessa nova fase terrorista, o protagonista narrador escreve um manifesto para a imprensa e o submete à apreciação de Ana. Esse manifesto inverte, assim, a situação até aqui observada em que era o Cobrador quem lia os jornais e se indignava. Diferentemente do que ocorre na mencionada situação, o narrador-protagonista não transcreve o conteúdo de seu manifesto, apenas o resume, e esse resumo basicamente reforça o que ele havia afirmado no início do segmento: a aquisição de uma compreensão diferente de sua ação criminosa e a disposição de ampliar essa ação com a finalidade de “transformar o mundo”, por influência de Ana. Não por acaso, portanto, subsistem os lugares-comuns, cujo efeito sobre o leitor, a nosso ver, acaba sendo o de desvalorizar a personagem principal e suas ações, os quais soam postiços e quase caricatos. Vejamos:

Leio para Ana o que escrevi, nosso manifesto de Natal, para os jornais. Nada de sair matando a esmo, sem objetivo definido. Eu não sabia o que queria, não buscava um resultado prático, meu ódio estava sendo desperdiçado. Eu estava certo nos meus impulsos, meu erro era não saber quem era o inimigo e por que era inimigo. Agora eu sei, Ana me ensinou. E o meu exemplo deve ser seguido por outros, muitos outros, só assim mudaremos o mundo. É a síntese do nosso manifesto. (FONSECA, 1989, p. 29).

Por fim, o último parágrafo do segmento em questão — e o último do conto — mostra o Cobrador preparando-se para mais uma ação criminosa. Vemos que, dessa vez, porém, não está sozinho, mas na companhia de Ana Palindrômica:

Ponho as armas numa mala. Ana atira tão bem quanto eu, só não sabe manejar o facão, mas essa arma agora é obsoleta. Damos até logo à Dona Clotilde. Botamos a mala no carro. Vamos ao Baile de Natal. Não faltará cerveja, nem perus. Nem sangue. Fecha-se um ciclo da minha vida e abre-se outro. (FONSECA, 1989, p. 29).

Além disso, é interessante ressaltar a particularidade de esses preparativos aparecerem agora encerrando o conto. Esses preparativos, como procuramos apontar, caracterizam o início da maioria dos segmentos em que se acha dividida a narrativa. A última frase do texto explica essa inversão: “Fecha-se um ciclo da minha vida e abre-se outro”. A ação que fecha o “ciclo” ao qual se refere o narrador-protagonista, antecedendo ao mesmo tempo o novo ciclo de atos terroristas, é a chacina no Baile de Natal planejada por ele e por Ana. De fato, segundo o próprio narrador-protagonista, trata-se da ação que conterà seu “último gesto romântico inconsequente” e, simultaneamente, alguns dos novos elementos característicos da fase terrorista que se seguirá: Ana com seu carro e sua destreza no manejo de armas de fogo, que compensará a inabilidade da moça com o facão (do qual, como vimos, o narrador-protagonista se despede com um beijo e que servirá pela última vez à satisfação do ódio e dos impulsos “lúdicos” do Cobrador); e a “ampliação da escala” (isto é, do número de vítimas) das ações da personagem principal e sua cúmplice. O término de um ciclo e o início de outro, resumidos na frase final, também são reforçados pelo fato de os últimos eventos da narrativa, assim como a chacina anunciada pelo narrador, estarem necessariamente ligados ao Natal e ao Ano Novo, cujo simbolismo reforça as idéias de fim e começo simultâneos. Na verdade, se examinarmos os “ciclos” aos quais se refere o Cobrador, veremos que há mais que simultaneidade de início e término. Embora negada pelo narrador-protagonista, parece haver continuidade entre as duas fases em questão. Vejamos: na primeira fase, a resistência do Cobrador às relações de poder se

faz por meio de ações individuais — como bem notou Boris Schnaiderman (1980) —, em resposta às afrontas que sente virem dos ricos. Embora sempre esteja preparado para cometer seus crimes, atento e armado como numa guerra, o narrador-protagonista age sempre no momento oportuno, ao sabor da sorte, como num jogo. Também como num jogo, seus atos violentos lhe propiciam prazer, e não só com as vitórias alcançadas, com o ódio aplacado, mas com os próprios procedimentos postos em prática para alcançá-las. Vimos que ele se compraz em testar a eficácia de seus gestos e armas, o que evidencia o caráter “lúdico” ao qual nos referimos. Embora se afigure diferente do “ciclo” anterior, a segunda fase anunciada ao final do conto mantém a ação contra indivíduos — os ricos odiados pelo narrador-protagonista (e agora também por sua companheira). A única diferença que parece existir é a “mudança de escala”: um número maior de pessoas pode ser atingido em decorrência da troca das armas utilizadas. Além disso, em razão dessa mesma troca de armamentos, as vítimas são obtidas ainda mais aleatoriamente (afinal, não obstante o Cobrador e Ana Palindrômica visem lugares freqüentados predominantemente pelos ricos, o maior alcance das novas armas pode extrapolar os limites desejados). Também parecem permanecer o prazer e “ludismo” das ações, implícitos na expectativa de notoriedade. O desejo de “mudar o mundo” mediante essas ações, por estar vazado, como já apontamos, em clichês (e por conviver com o anseio de renome), soa, assim, falso ou pelo menos buscado por meios equivocados. A visão de mundo que se depreende do conto, em outras palavras, é pessimista, aponta para a inutilidade e o futuro insucesso da nova fase do Cobrador junto a Ana Palindrômica. Com efeito, essa visão de mundo permeia a própria caracterização do narrador-protagonista, caracterização essa que a um tempo atrai e repele a simpatia do leitor: sensível e extremamente cruel; justamente revoltado, mas pouco certo de seus objetivos, além de suscetível à sedução exercida pela moça rica e facilmente persuadível pelo discurso desta. Assim, embora a narrativa deixe para a imaginação dos leitores o que acontecerá ao Cobrador e a Ana Palindrômica, é possível prever que o narrador-protagonista acabará preso ou morto, mas que a moça, graças a sua procedência social, poderá escapar da punição por seus crimes. Também no conto em estudo, portanto, parece não haver fuga possível às relações de poder, principalmente para os indivíduos que a sociedade situa em suas franjas. Refratário a certas relações de poder, mas voluntária ou inescapavelmente permeável a outras, também o Cobrador — como o cão da epígrafe ao segundo

livro de contos de Fonseca (*A coleira do cão* - 1965)¹³ — pensa ter quebrado seus grilhões, embora estes estejam ainda firmemente atados a seu corpo cheio de cicatrizes.

4. 2 A arte da guerra, segundo um “fodido”

Ganhar o jogo, que integra **Pequenas criaturas** (2002) e cuja análise contraposta à de *O Cobrador* esperamos vá nos ajudar a compreender como a questão do conformismo se articula com a lógica interna das narrativas curtas de Rubem Fonseca, inicia-se de uma maneira que nos remete ao conto que acabamos de examinar. Assim como em *O Cobrador*, é a TV que fornece ao anônimo narrador-protagonista de *Ganhar o jogo* a visão da vida dos ricos:

Quando não estou lendo um livro que apanho na biblioteca pública, fico vendo um dos programas da TV que mostram a vida dos ricos, os palácios deles, os automóveis, os cavalos, os iates, as jóias, os quadros, os móveis raros, a baixela, a adega, a criadagem. É impressionante como os ricos são bem servidos. [...] (FONSECA, 2002, p. 14).

Notam-se, nesse princípio de narrativa, outras semelhanças, e também diferenças, igualmente interessantes e importantes. Como a personagem de *O Cobrador*, o protagonista do conto em questão tem o hábito da leitura. Diferentemente do poeta-assassino do outro conto, que possui livros, possivelmente roubados, a personagem narradora que se apresenta ao leitor aqui toma os livros que lê emprestados de uma biblioteca pública. Essa particularidade indica, de um lado, que o narrador-protagonista é pobre como o Cobrador; de outro lado, porém, sugere que, ao contrário do Cobrador, a personagem principal de *Ganhar o jogo* não infringe as regras sociais. O outro hábito deste, pelo que se percebe nessas primeiras linhas, é o de assistir a programas televisivos sobre a vida dos ricos. Em *O Cobrador*, assistir ao espetáculo da vida dos abastados pela TV não parece constituir exatamente um hábito, mas um expediente a que o protagonista às vezes recorre para revigorar sua ânsia vingadora. Embora o narrador-protagonista de *Ganhar o jogo* dê a entender que se trata de um costume sem objetivo (a não ser o de distrair-se), um costume inútil até, como ele mesmo parece indicar, a explicação dessa inutilidade causa estranheza, não tem sentido, aparentemente: “[...] Não perco um desses programas, ainda que não me sejam de muita utilidade, a totalidade desses ricos não

¹³ “Já quebrei meus grilhões, dirás talvez. Também o cão, com grande esforço, arranca-se da cadeia e foge. Mas, preso à coleira, vai arrastando um bom pedaço da corrente.” — Pérsio, *Sat.*, V, 158. (Cf. FONSECA, 1994, p. 81).

vive no meu país. [...]” (FONSECA, 2002, p. 14, grifo nosso). Conforme o leitor perceberá mais adiante, entretanto, a explicação dada pelo narrador-protagonista não só faz sentido, como também é fundamental para a compreensão de todo o conto. Antes, porém, de passarmos aos trechos que dão seguimento ao parágrafo de abertura, gostaríamos de salientar mais um aspecto que nos evoca *O Cobrador* no primeiro excerto reproduzido. A enumeração dos bens e regalias dos ricos mostrados pelos programas de TV, a nosso ver, institui um contraponto inevitável às enumerações, feitas pelo Cobrador, das coisas devidas a ele pelos privilegiados socialmente. Do comentário feito logo a seguir pelo narrador-protagonista, no entanto, não se depreende ódio, como acontece em *O Cobrador*; o que se entrevê é uma mistura de inveja e admiração. Mas prossigamos com o exame do restante do parágrafo inicial. Após a “explicação” da pouca utilidade de seu hábito de ver programas na TV a respeito da vida dos ricos, o narrador-protagonista comenta um proveito — apenas aparentemente insignificante, como o decorrer da leitura irá mostrar ao leitor — que tirou desse costume: “Mas gostei de ouvir um milionário entrevistado durante o jantar dizer que adquiriu um iate no valor de centenas de milhões de dólares porque queria ter um iate maior que o de um outro sujeito rico.” (FONSECA, 2002, p. 14). A forma pela qual o narrador-protagonista descreve a atitude do homem rico, a fruir descontraído seu drinque, lembra mais uma vez o trecho de *O Cobrador* a que nos referimos: “[...] Era a única maneira de acabar com a inveja que eu sentia dele”, confessou, dando um gole na bebida de seu copo. Os comensais à sua volta riram muito quando ouviram aquilo. [...]” (FONSECA, 2002, p. 14).

Também o descaramento da fala do milionário — reproduzida via discurso direto em *Ganhar o jogo* —, assim como o da reação de seus convivas, evocam o cinismo que caracteriza outras personagens ricas de *O Cobrador*. A interpretação fornecida pelo narrador-protagonista a respeito dessas atitudes é vazada em ironia e mostra quão afortunados são os ricos em comparação com os pobres: “Rico pode ter tudo, até inveja um do outro, e neles isso é engraçado, aliás tudo é divertido.” (FONSECA, 2002, p. 14). Uma ironia mais atenuada parece marcar também a contraposição feita por ele com respeito à inveja supostamente sentida pelos pobres, contraposição essa que acaba servindo tanto para o leitor confirmar a baixa condição social do narrador-protagonista, suspeitada no início, quanto para este último marcar as diferenças entre ele e a maioria dos despossuídos:

[...] Eu sou pobre e a inveja em pobre é muito malvista, porque inveja deixa pobre recalçado. Junto com a inveja, vem ódio dos ricos, pobre não sabe ir à forra esportivamente, sem espírito de vingança. Mas eu não sinto raiva de nenhum rico, minha inveja é parecida com a do cara do iate maior; como ele, apenas quero ganhar o jogo. (FONSECA, 2002, p. 14-15).

Além disso, e não menos importante, a “tese” a respeito da inveja dos ricos sentida pelos pobres indica o que pensaria o narrador-protagonista sobre a atitude do Cobrador — “[...] junto com a inveja, vem ódio dos ricos, pobre não sabe ir à forra esportivamente, sem espírito de vingança. [...]”. Em outras palavras, indica que as duas personagens narradoras, embora parecidas quanto à origem social e quanto a certos hábitos, têm visões de mundo muito diferentes uma da outra. (O que, por sua vez, em nosso entender, sugere modificação da visão de mundo do Autor.) Enquanto o Cobrador tem, declaradamente, ódio dos ricos e deles se vinga, matando-os principalmente, o anônimo narrador-protagonista deste conto que estamos enfocando afirma não ter “raiva de nenhum rico”, embora deles sinta inveja. Essa inveja, entretanto, é diferente, segundo ele, da sentida por outros pobres e parecida com a que sentem alguns ricos, como o “milionário do iate maior” que ele menciona — “[...] minha inveja é parecida com a do cara do iate maior; como ele, apenas quero ganhar o jogo.” Na afirmação transcrita, ressaltam dois aspectos: em primeiro lugar, a comparação sugere identificação com os abastados, sentimento inexistente no Cobrador; em segundo, a referência à competição entre os ricos e ao “jogo” indica que a relação estabelecida pelo narrador-protagonista da narrativa em exame é um tanto diversa do enfrentamento violento empreendido pelo assassino-poeta do conto de 1979: como a maioria dos jogos, só aparentemente é pacífica e “saudável”. Antes de tudo isso, porém, a referência ao jogo que o narrador-protagonista diz querer ganhar parece um tanto enigmática para o leitor, pois não se fez anteriormente menção a nenhum jogo; assim, a curiosidade de quem lê é incitada e deixada em suspenso. Antes de passarmos ao próximo parágrafo, em que o narrador-protagonista começa a explicar qual é esse “jogo” em questão, mais uma vez gostaríamos de ressaltar um aspecto do parágrafo inicial que põe em evidência mais algumas diferenças e semelhanças entre os narradores-protagonistas de *Ganhar o jogo* e *O Cobrador*. Trata-se do “estilo” do narrador-protagonista do conto em foco: simples, direto, correto e quase totalmente desprovido de gírias e termos populares, o que o diferencia do modo de expressão do Cobrador. Por outro lado, essa mesma característica, no que toca à seleção de alguns vocábulos, o aproxima do Cobrador, cujo estilo, como já procuramos apontar, é pontuado por termos cultos, apesar da predominância de termos grosseiros. O narrador-protagonista

de *Ganhar o jogo*, a despeito de sua posição social inferior, emprega palavras como “criadagem” e “comensais”, pouco usuais na linguagem corrente, o que pode ser explicado por seu hábito de leitura.

Mas, conforme já observamos, no segundo parágrafo, o narrador-protagonista começa a esclarecer a que “jogo” estava se referindo: “Eu descobri como ganhar o jogo entre um sujeito pobre, como eu, e um rico. [...]” (FONSECA, 2002, p. 15). Ou seja, não se trata de um “jogo” na acepção comum da palavra; na verdade, trata-se da maneira pela qual ele enxerga a relação antagônica estabelecida entre ricos e pobres. Pelo que se depreende da forma como ele descreve o “jogo”, não se trata também de uma relação “macroscópica”, entre classes, mas “microscópica”, entre indivíduos. Em outras palavras, trata-se de uma relação de poder tal como Foucault a concebeu: semelhante a um jogo, por suas estratégias e táticas de ação de indivíduos sobre outros. Esse tipo de relação já aparecia em *O Cobrador*, como procuramos apontar, mas aqui a semelhança com um jogo é praticamente explicitada: a relação entre indivíduos ricos e pobres é equiparada a um jogo — “Eu descobri como ganhar o jogo entre um sujeito pobre, como eu, e um rico. [...]” (FONSECA, 2002, p. 15, grifo nosso). Além disso, um dado importante é que o narrador-protagonista afirma ter encontrado a maneira de sair-se vitorioso dessa disputa, o que significa que a vitória de um pobre é algo muito difícil, inédito mesmo; e os meios de alcançá-la, um assunto digno de ser contado. Ele prossegue a descrição de sua descoberta, descartando o meio que parece mais óbvio: “Não é me tornando rico, eu nunca conseguirei isso” (FONSECA, 2002, p. 15). Pode-se deduzir dessa afirmação que uma das maneiras de ganhar o “jogo” de que fala o narrador seria enriquecer, sim; mas isso não vale para o caso dele, pois: “‘Ser rico’, disse um deles [um dos ricos] num programa, ‘é uma propensão genética que nem todo mundo tem.’ ” (FONSECA, 2002, p. 15). É interessante notar, a respeito desse fragmento, vários aspectos. Primeiramente, ressaltaríamos o fato de mais uma vez o narrador-protagonista reproduzir a fala de um dos ricos por meio do discurso direto; em segundo lugar, o fatalismo cínico da sentença proferida pelo sujeito rico, cuja implicação é a impossibilidade de alterar o estado de coisas no que se refere à condição socioeconômica das pessoas (pois, se a “vocação” para ser rico é determinada geneticamente, então não há nada que se possa fazer a respeito, a não ser aceitar o *status quo*). O mais curioso, entretanto, é que o narrador-protagonista cita a opinião de um rico — e justamente uma que o condena à pobreza eterna — para embasar sua própria afirmação de que nunca conseguirá deixar de ser pobre. Além disso, ele explica que o autor da máxima é um dos tais possuidores da propensão genética para enriquecer, um homem que era pobre, como ele, mas que

conseguiu ficar rico: “Esse milionário fizera sua fortuna saindo do zero.” (FONSECA, 2002, p. 15). Qualidades como essas conferem à dita sentença o caráter de um argumento de autoridade, já perceptível no uso do discurso direto. Essa recorrência ao discurso dos abastados pelo narrador-protagonista, a nosso ver, sugere mais uma vez ao leitor certa identificação com os ricos que não se observa em *O Cobrador*. De fato, o seguinte comentário ao trecho que acabamos de transcrever parece reforçar a tese da predisposição hereditária: “O meu pai era pobre, eu nada herdei quando ele morreu, nem o gene que motiva o cara a ganhar dinheiro.” (FONSECA, 2002, p. 15). É possível também que o leitor pressinta, nessa referência à herança paterna, um sentimento equivalente ou aparentado ao ressentimento. De qualquer forma, é a declaração da particularidade de não possuir bem algum, herdado ou conquistado, que dá ao protagonista o ensejo de expor o estratagema que ele afirma ser eficaz: “O único bem que tenho é a minha vida, e a única maneira de ganhar o jogo é matar um rico e continuar vivo.” (FONSECA, 2002, p. 15). Além do fato de o narrador-protagonista possuir como única propriedade sua vida (e, com ela, sua força de trabalho), observa-se que o “jogo” — bem possivelmente ao contrário do que pensava o leitor — é violento, implica morte (como a grande maioria das relações humanas em Rubem Fonseca). A personagem narradora, entretanto, justifica-se: “[...] É uma coisa parecida com comprar o iate maior. Sei que isso parece um raciocínio extravagante, mas uma forma de ganhar o jogo é criar pelo menos parte das regras, coisa que os ricos fazem. [...]” (FONSECA, 2002, p. 15).

De fato, se pensarmos como ele — ou seja, que ganhar o dito jogo é semelhante a “comprar o iate maior”, isto é, ter mais que seu opositor —, o único modo de alguém desprovido de bens, exceto sua própria vida, sair-se vencedor, é matando seu oponente. Trata-se, como o próprio narrador-protagonista reconhece, de um raciocínio extravagante, sinuoso, porém coerente. Além disso, conforme explica ele, agir segundo tal raciocínio a fim de alcançar a vitória significa criar parte das regras do “jogo” que ele vê ser disputado entre ricos e pobres. E elaborar as regras é privilégio dos ricos, de acordo com o narrador-protagonista; em consequência, exercer essa prerrogativa concede a quem a toma a possibilidade de vitória. Tem-se, assim, que uma das principais características do “jogo” é a criação das regras pelos ricos. Também se depreende das explicações do narrador-protagonista que só há duas maneiras de um pobre sair-se vitorioso: ficar rico ou matar um rico e continuar vivo. A primeira, conforme o que parece pensar o narrador, é muito difícil de alcançar, pois se trata de uma “vocação” determinada geneticamente; ao mesmo tempo, é um meio que não

constitui uma ameaça à vida de quem tem dinheiro, um meio considerado legítimo por aqueles que fazem as regras, um meio que transforma o oponente em aliado ou, no máximo, num rival inofensivo, “esportivo”. Já a segunda maneira está, ao menos “em tese”, ao alcance de qualquer um, mas constitui uma real ameaça aos ricos, pois exige a morte destes e, por isso, é uma forma não apenas clandestina, mas criminosa, de obter a vitória. Lembremos aqui que essa forma de ganhar o “jogo” foi uma descoberta do narrador-protagonista e está diretamente ligada à circunstância de que ele é totalmente destituído de bens. Em outras palavras, trata-se de um plano de ação concebido pelo e para o próprio narrador-protagonista. O conhecimento desse propósito, no entanto, não atenua o impacto da declaração direta das suas intenções violentas:

[...] uma forma de ganhar o jogo é criar pelo menos parte das regras, coisa que os ricos fazem. Esse rico que eu vou matar tem que ser um herdeiro, o herdeiro é uma pessoa como eu, sem disposição de ficar rico, mas que nasceu rico e goza fagueiro a fortuna que caiu do céu no seu colo. Para fruir bem a vida, aliás, é preferível que apenas o pai, e não o herdeiro, nasça com o tal gene. (FONSECA, 2002, p. 15, grifo nosso).

No trecho acima transcrito, vemos que, além de manifestar claramente seu objetivo, o narrador-protagonista determina as características de seu oponente e por que este deve possuí-las. Curiosamente, o perfil escolhido, por ter algo em comum com o da personagem principal, evoca a igualdade de condições que geralmente se exige para a realização de uma competição esportiva. A verdade, porém, é que o antagonista delineado é como que um antípoda do narrador-protagonista: embora ambos não tenham vocação para enriquecer, seus estilos de vida são diametralmente opostos — um nasceu rico e frui os prazeres da vida; o outro nasceu pobre e, ao que o relato indica, leva uma vida de prazeres ínfimos.

Apontaríamos, por fim, em relação ao excerto em questão, que o narrador-protagonista como que “teoriza”, em tom irônico, a respeito dos ricos: define o que seria um “herdeiro” e discorre sobre a característica genética que permitiria “fruir bem a vida”. Destaque-se também o termo “fagueiro”, que, além da ironia, evidencia a erudição da personagem principal, possivelmente resultante de suas leituras.

Já afirmamos que o narrador-protagonista delineia o perfil de seu oponente, que deverá ser um herdeiro; no parágrafo seguinte, descobrimos que o perfil escolhido não é o ideal, mas o mais

conveniente, dadas as circunstâncias. Observa-se, mais uma vez, a semelhança com o jogo, em que é preciso agir no momento oportuno, como o faz o Cobrador do conto anteriormente analisado:

Eu preferia matar um dos ricos estrangeiros que vejo na televisão. Um homem. As mulheres deles, ou as suas filhas, são ainda mais ostensivamente ricas, porém uma mulher, por mais jóias que tenha nos dedos e em volta do pulso ou do pescoço, não é o iate maior. Também não me interessaria uma daquelas mulheres que obtiveram sua fortuna trabalhando, certamente portadora do tal gene, donas que aparecem na televisão vestidas de *tailleur*. Não, teria que ser um homem. Mas como esses homens ricos ideais vivem em outros países, tenho que procurar um rico aqui mesmo, um que herdou a grana e os bens de que desfruta. (FONSECA, 2002, p. 15-16, grifos nossos).

Vemos, assim, notadamente nos trechos grifados acima, que o narrador traçou para si o perfil do concorrente ideal — rico, estrangeiro, do sexo masculino e cuja abastança é mostrada pela televisão. O tom é desdenhoso para com os abastados em todo o parágrafo e auto-irônico quando o narrador se refere à circunstância que o impede de perseguir o oponente ideal.

No parágrafo seguinte, fica claro para o leitor que, se buscar o rico ideal é inexecutável, escolher o antagonista que se encaixe no perfil conveniente também apresenta grandes dificuldades. Com efeito, o narrador-protagonista as admite, mas afirma que elas não o preocupam:

A dificuldade para alcançar esse objetivo não me deixa nem um pouco preocupado. Traço meu plano cuidadosamente e, quando deito, alguns minutos depois estou dormindo e não acordo durante a noite. Não apenas tenho paz de espírito, mas uma próstata que funciona bem, ao contrário do meu pai, que levantava a cada três horas para urinar. Não tenho pressa, devo escolher com muito rigor, pelo menos igual ao do rico que comprou o iate grande. As pessoas que aparecem, em sua maioria, nas revistas publicadas aqui no meu país podem ser chamadas de ricas e famosas, mas matar uma figura dessas seria fácil, não me faria ganhar o jogo. (FONSECA, 2002, p. 16).

Percebe-se, assim, que o caráter da personagem principal é o que chamaríamos de “frio e calculista”, como o de um habilidoso jogador, atleta ou estrategista de guerra. De fato, o plano cuidadoso e o rigor aos quais se refere evocam o preparo a que se submete um atleta ou um jogador antes das competições, assim como a frieza e a cautela do planejamento de uma ação bélica. Observa-se também mais uma alusão ao pai, cuja doença sugere ao leitor pobreza e sofrimento — provavelmente compartilhados pelo narrador-protagonista e dos quais ele deve recordar-se com ressentimento. Por outro lado, é típica de Rubem Fonseca a referência a fluidos corpóreos (característica, aliás, “confessa” em **Secreções, excreções e desatinos**). Na verdade, como já

apontamos, é muito forte a presença e a ação do corpo nas personagens de Fonseca, o que não torna menos cáustica a afirmação do narrador-protagonista de que seu sono tranquilo não é devido apenas à paz de espírito, mas também a uma próstata saudável... Finalmente, com relação ao trecho transcrito há pouco, observaríamos que a personagem principal descarta, de sua lista de possíveis oponentes, como já havia feito com as mulheres, os ricos e famosos que costumam figurar nas revistas que se dedicam a mostrar a vida das celebridades — “[...] matar uma figura dessas seria fácil, não me faria ganhar o jogo”. Ou seja, o narrador-protagonista vai escolhendo seus possíveis alvos por eliminação, numa estratégia metódica e cuidadosa que parece levar em conta tanto a conveniência quanto o grau de dificuldade da proeza.

No parágrafo subsequente, a personagem principal retoma suas “teorizações” a respeito dos privilegiados economicamente e elimina mais uma categoria dentre as espécies de ricos que ele vai “definindo”:

Todo rico gosta de ostentar sua riqueza. Os novos ricos são mais exibidos, mas não quero matar um desses, quero um rico que herdou a sua fortuna. Esses, das gerações seguintes, são mais discretos, normalmente demonstram sua riqueza nas viagens, eles adoram fazer compras em Paris, Londres, Nova Iorque. Gostam também de ir a áreas distantes e exóticas, mas que possuam bons hotéis com serviços gentis, e os mais esportistas não podem deixar de esquiar na neve uma vez por ano, o que é compreensível, afinal moram num país tropical. Exibem sua riqueza entre eles mesmos (não há vantagem em jogar com os pobres), nos jantares de milionários, onde o vencedor pode confessar que foi por inveja que comprou o que comprou, e os outros brindam alegremente à sua saúde. (FONSECA, 2002, p. 16-17).

Na verdade, a “teorização” que se desenvolve no trecho em questão, além de deixar evidente, pelo tom irônico, o desprezo que o narrador sente pelos ricos, serve para delimitar ainda mais os contornos do perfil de antagonista desejado. Essas “teorizações” ainda permitem ao leitor depreender as razões pelas quais o anônimo protagonista prefere um herdeiro a qualquer outra “espécie” de rico. O narrador-protagonista já havia explicado que seria fácil matar um dos ricos que aparecem nas revistas de celebridades; depreende-se, então, que matar um herdeiro é uma façanha digna da vitória porque é mais difícil do que matar um rico “exibido”. Antes disso, ele também havia dado a entender que um rico que tenha herdado sua fortuna, mas não a capacidade de ganhar dinheiro, é o tipo de rico com mais capacidade de fruir os prazeres da vida — isto é, o oposto do sofrido narrador-protagonista e o exemplo acabado da iniquidade do destino (razões mais que suficientes para

suscitar ressentimento e inveja). Mas o importante, na realidade, é que os herdeiros, de acordo com o narrador, são mais discretos quanto ao gosto pela ostentação de riqueza que caracteriza todos os ricos; ao contrário dos novos-ricos, dos freqüentadores de colunas sociais e das celebridades do momento, preferem exhibir sua fartura para seus iguais, pois não há proveito algum em “jogar com os pobres”. Em outras palavras, o narrador-protagonista prefere um herdeiro aos outros tipos de rico porque aquele “joga” apenas com seus pares, excluindo os pobres da “competição”. É com esse rico que a personagem principal quer defrontar-se; é esse rico supostamente refratário e infenso a qualquer tipo de relação com um pobre que o narrador-protagonista quer obrigar ao enfrentamento individual; é esse rico que o narrador quer derrotar, tornar mais pobre que ele próprio, pela subtração da vida. Em suma, trata-se, como em *O Cobrador*, de uma vingança, de um confronto individual, de uma medição de forças que se efetiva não ao nível de classe, mas de indivíduos; de uma relação que constitui uma reação, uma resistência ao poder exercido pelos ricos por intermédio do dinheiro. Pode-se afirmar também que se trata de uma reação pouco comum entre os pobres, que geralmente reagem ao apelo da riqueza e da ascensão social buscando-as por meio do trabalho considerado honesto ou de crimes contra a propriedade privada, como assaltos e roubos.

Centrado no que chamamos de “teorização” a respeito dos ricos e das formas pelas quais escolhem ostentar sua riqueza, o parágrafo há pouco transcrito instaura um vivo contraste com o início do parágrafo subsequente: “Um sujeito como eu, branco, miserável, magro e famélico como eu não tem irmãos nem aliados. [...]” (FONSECA, 2002, p. 17).

Vê-se que o narrador-protagonista fornece, de passagem, uma rápida descrição física de si, ao falar do desamparo de sua condição — a qual, aliás, também contrasta com a provável abundância de convivas à volta do rico que comprou o “iate maior”, mencionado ao final do parágrafo precedente. É interessante observar que todas essas características físicas, à exceção de uma — o fato de ser branco —, correspondem às do perfil mais comum do indivíduo pobre brasileiro (negro e magro). Nas décadas mais recentes, observou-se uma maior organização e união entre os negros (que constituem a grande maioria da classe pobre no Brasil), motivada pela consciência a respeito do valor de sua raça, ainda vítima de preconceito em razão de séculos de trabalho escravo. Entre os brancos, o individualismo próprio à sociedade capitalista não é atenuado por esse sentimento de pertencimento a uma mesma raça e talvez derive em parte daí a ausência de aliados percebida pelo narrador-protagonista. Ausência essa que, conforme nota ele, torna difícil a inserção dos pobres no

mercado de trabalho — ainda mais se se trata de um posto bastante ambicionado e restritivo, ainda que subalterno, como o que foi conseguido arduamente pela personagem principal: “Não foi fácil conseguir um emprego no mais caro e exclusivo bufê da cidade, precisei fazer demorados planos e manobras, levei dois anos nisso, perseverança é a única virtude que possuo. [...]” (FONSECA, 2002, p. 17). Note-se que mais uma vez o narrador-protagonista menciona uma característica sua, característica essa necessária à elaboração dos “planos e manobras” que diz ter feito para conseguir o emprego no bufê. Note-se também, na referência aos “demorados planos e manobras”, a metáfora guerreira freqüentemente empregada por Foucault (1979) ao descrever as relações de poder. A frase que se segue ao trecho em questão deixa entrever que o narrador-protagonista se empenhou para obter o dito emprego, mas porque sua intenção era aproximar-se dos ricos e levar adiante o objetivo de matar um deles: “[...] Os ricos costumavam contratar os serviços desse bufê quando ofereciam um jantar. [...]” (FONSECA, 2002, p. 17). Na seqüência, o narrador se volta para a descrição da dona do bufê:

[...] A proprietária, descendente de uma família ilustre, não vou dizer o nome dela, não vou dizer o nome de ninguém, nem o meu, era uma mulher dominadora que mantinha suas anotações e cronogramas num pequeno computador que carregava numa bolsa a tiracolo. Impunha rígidos padrões aos que trabalhavam no bufê, cozinheiros, decoradores, compradores de mercadorias, garçons e os demais. Era tão competente que os seus empregados, além de obedecer sem piscar, ainda a admiravam. Se algum funcionário não se comportava conforme o modelo estabelecido, era mandado embora. Isso era raro, pois todos, antes de serem admitidos, eram submetidos a uma seleção e a um treinamento rigorosos. Fazíamos o que ela mandava, eu era um dos mais obedientes. E o bufê cobrava um dinheirão para cozinhar e alimentar os ricos. A dona do bufê tinha o tal gene. (FONSECA, 2002, p. 17-18).

A descrição fornecida permite arrolar vários traços característicos da dona do bufê. É uma herdeira, o que não a torna, entretanto, uma possível competidora no “jogo” ao qual o narrador se refere: em primeiro lugar, por não ser homem; em segundo, por ter o “tal gene” que motiva a pessoa a ganhar dinheiro. Ela encarna a típica mulher empreendedora: dona de empresa, administradora eficiente e moderna com seu *notebook* sempre à mão; enfim, o estereótipo de profissional bem-sucedida, exemplo de sucesso hoje alardeado pelos meios de comunicação. Sobre seus empregados, essa mulher não exerce apenas um poder disciplinar, ao propiciar-lhes um treinamento que extrai deles o máximo de eficiência e ao punir com a demissão quem não se conforme aos rígidos padrões por ela fixados; com seus conhecimentos de administração e o sucesso obtido com a aplicação desse

saber, ela angaria a obediência de seus subordinados não apenas por intermédio do risco de demissão que paira sobre os não-eficientes, mas também, ou principalmente, em razão da admiração que provoca em seus empregados. Dito de outro modo, o poder que a proprietária do bufê exerce não é essencialmente repressor, mas produtor de realidade, de saberes, de discursos, de comportamentos, e até indutor de prazeres, como já apontou Foucault (1979) em sua analítica do poder. Mesmo o narrador-protagonista, que só lutou pelo emprego no bufê para pôr em prática seu plano de “ganhar o jogo”, é um dos mais obedientes, como ele mesmo conta, e, conforme o leitor verá adiante, não apenas por exigência do ofício, por “conformismo”. Outro aspecto interessante é que o bufê, tal como é descrito pelo narrador-protagonista, ao mesmo tempo em que serve aos ricos, “explora” estes últimos — “[...] o bufê cobrava um dinheirão para cozinhar e alimentar os ricos. [...]”. Ou seja, o poder do dinheiro depende daqueles que o servem e que dele se servem (a recíproca também é verdadeira). Dito de outra forma, as relações de poder, na ficção de Fonseca, estabelecem-se, como descreveu Foucault (1979; 1995), ao nível do cotidiano, formando um emaranhado, uma rede de relações interdependentes, que não emanam de uma classe dominante ou do Estado, mas que perpassam todo o corpo social.

No próximo parágrafo, o narrador-protagonista conta que realizou um auto-adestramento para aprender a ser um garçom agradável aos ricos, na aparência e nos modos:

Antes da avaliação e treinamento a que me submeti para ser garçom do tal bufê, fiz o meu próprio aprendizado. Primeiro, cuidei da minha aparência, arranjei um dentista barato e bom, o que é muito raro, e comprei roupas decentes. Depois, o que foi mais importante, aprendi, no meu adestramento solitário, a ser um servo feliz, como são os bons garçons. [...] (FONSECA, 2002, p. 18).

Vemos, assim, que ele utiliza a seu favor (como estratégia para chegar perto dos ricos e, depois, matar um deles), uma tática de poder, a disciplina, que rege e submete o mundo do trabalho — no qual, aliás, ele ingressa não para ganhar a vida, como a maioria, mas para tirar a vida de um rico e, desse modo, “ganhar o jogo”. Mais uma vez, seu comportamento lembra o de um atleta preparando-se para uma competição ou um estrategista planejando uma incursão guerreira. Ao contrário do Cobrador, conforme se pode observar, a personagem central do conto em exame se insere no mundo do trabalho; no entanto, seus objetivos são parecidos — investir contra os ricos, ou melhor, contra um rico, no caso do narrador-protagonista de *Ganhar o jogo*. A propósito, a referência ao “dentista barato e bom” traz inevitavelmente à memória do leitor de Rubem Fonseca o dr.

Carvalho de *O Cobrador*, ainda que por contraste. Pelo que relata o poeta-assassino do conto anteriormente analisado, o dentista, sua primeira vítima, é mau profissional, grosseiro e insensível (embora o valor cobrado pela extração, em cruzeiros, não permita afirmar com certeza que fosse “careiro”). Seja como for, comparando-se as duas narrativas, evidencia-se o ainda persistente difícil acesso dos brasileiros pobres a bons serviços dentários. Além disso, a preocupação do protagonista com exibir uma aparência agradável, ou seja, bons dentes e roupas “decentes”, indica que os ricos preferem que seus serviçais não ostentem em seu corpo as marcas distintivas das classes sociais desprivilegiadas às quais pertencem. Mas a qualidade que os ricos parecem apreciar mais em seus criados é a servilidade, a obsequiosidade para com eles, a “alegria em servir” que o narrador-protagonista afirma ser difícil de fingir, mas que aprendeu a simular e quase a sentir para acercar-se dos ricos e pôr em prática seu plano. Vê-se, assim, que a personagem central transforma uma espécie de comunicação não-verbal involuntária entre os ricos e seus serviçais numa estratégia discursiva que põe a serviço de seu plano de “ganhar o jogo”:

[...] Depois, o que foi mais importante, aprendi, no meu adestramento solitário, a ser um servo feliz, como são os bons garçons. Mas fingir esses sentimentos é muito difícil. Essa subserviência e felicidade não podem ser óbvias, devem ser muito sutis, percebidas inconscientemente pelo destinatário. A melhor maneira de representar essa impalpável dissimulação era criar um estado de espírito que me fizesse realmente feliz por ser garçom dos ricos, ainda que provisoriamente. [...] (FONSECA, 2002, p. 18, grifos nossos).

Vale ressaltar a solução encontrada pelo narrador-protagonista para o problema da dificuldade de fingir a necessária satisfação em servir os ricos: “criar um estado de espírito” que de fato o fizesse feliz por estar a serviço deles, mesmo que apenas temporariamente. A personagem não explica no parágrafo em que exatamente consistiria esse “estado de espírito” e não afirma se o atingiu; entretanto, o testemunho da dona do bufê indica que ele deve ter conseguido alcançar tal disposição de ânimo: “[...] A dona do bufê me apontava como um exemplo de empregado que realizava o seu trabalho orgulhando-se do que fazia, por isso eu era tão eficiente.” (FONSECA, 2002, p. 18). A nosso ver, o “estado de espírito” necessário ao qual se refere narrador-protagonista — de “servo feliz” — consiste, na verdade, no prazer obtido com sua tática de parecer feliz em servir bem aos ricos, ou seja, tem o “ludismo” que caracteriza as relações e as estratégias de poder (de certa forma, o mesmo “ludismo” que vimos nas ações do Cobrador). É interessante salientar também que o depoimento da proprietária do bufê constitui uma tática de persuasão usada para obter dos subordinados o

engajamento necessário à lucratividade de sua empresa. A estratégia em questão — para ser eficiente e bem-sucedido é preciso “vestir a camisa” do que se faz — é amplamente utilizada no universo empresarial-trabalhista e já se tornou uma idéia mais que surrada (o que não a desacredita, porém, perante a maioria das pessoas).

No parágrafo que vem em seguida, o narrador-protagonista deixa de falar de si e retoma suas “teorizações” sobre os ricos. Curiosamente, dessa vez, encontra semelhanças entre eles e os pobres: “Os ricos, como os pobres, não são todos iguais. [...]” (FONSECA, 2002, p. 18). A seguir, sempre em tom irônico, “classifica” os ricos segundo suas diferenças:

[...] Há os que gostam de parolar com um charuto caro entre os dedos ou com um copo de líquido precioso na mão, há os galanteadores, os que são reservados, os solenes, os que alardeiam erudição, os que exibem riqueza com seus paramentos de grife, há até os circumspectos [...]. (FONSECA, 2002, p. 18).

Essas diferenças, na realidade, conforme a frase que sintetiza a hipótese do narrador a respeito dos ricos, não passam de exteriorizações da mesma vontade de ostentar riqueza: “[...] há até os circumspectos, mas no fundo todos são faroleiros, faz parte da mímica. Que acaba sendo uma linguagem de sinais verdadeira, pois permite ver o que cada um realmente é. [...]” (FONSECA, 2002, p. 18). Essas manifestações, como o mostram as expressões usadas pelo narrador-protagonista, acabam configurando uma “mímica”, uma “linguagem de sinais”; em suma, uma estratégia discursiva própria aos ricos cujo objetivo é ostentar um determinado valor (bom gosto, elegância, cultura, etc.) que os distinga de seus pares. Tal estratégia acaba por mostrar também, além das meras preferências pessoais de cada um e do luxo por vezes escandaloso em que os vivem os ricos, a “mola propulsora” desses comportamentos, no raciocínio do narrador-protagonista: a vaidade comum a todo rico (e a todo pobre). O narrador-protagonista fecha suas considerações reconhecendo que os pobres também têm um tipo parecido de linguagem não-verbal, mas isso não o dissuade de jogar apenas com os ricos, o que ele reafirma: “[...] Sei que os pobres também fazem a sua mímica, mas os pobres não me interessam, não está nos meus planos jogar com nenhum deles, o meu jogo é o do iate maior.” (FONSECA, 2002, p. 19).

Para aguardar o início da “partida”, a personagem central desenvolve uma tática composta essencialmente por dois elementos, aliás intrínsecos ao jogo: paciência e acaso — “Esperei pacientemente que o rico ideal surgisse para mim. [...]” (FONSECA, 2002, p. 19, grifos nossos).

Cabe reiterar aqui a semelhança com o Cobrador, que recorre igualmente ao acaso e à paciência para escolher suas vítimas. Também importa ressaltar que é no parágrafo em exame que o narrador-protagonista se diz preparado para enfrentar seu oponente e menciona a “arma” com que fará isso: “[...] Eu estava preparado para recebê-lo. Não foi fácil conseguir o veneno, insípido e inodoro, que eu transferia de um bolso para o outro em minha romaria. Mas não vou contar os riscos que corri e as torpezas que cometi para obtê-lo.” Observe-se que, diferentemente do Cobrador, ele opta por um método de execução “discreto”, que não deixe vestígios de seu crime. E a dificuldade na obtenção do veneno, somada ao cuidado em ocultá-lo, evidenciam não somente seu calculismo, mas também sua determinação de “ganhar o jogo”. Tudo isso, porém, passa pela necessidade e o desejo de ficar incógnito — que não parecem ter a mesma importância para o Cobrador, principalmente depois do envolvimento deste com Ana Palindrômica, que desperta ou aguça nele o desejo por notoriedade. Aliás, essa necessidade e esse desejo de permanecer incógnito parecem motivar a recusa do protagonista de *Ganhar o jogo* em relatar pormenorizadamente como obteve o veneno. No entanto, embora ele declare que *não* irá contar o que fez, a alusão às “torpezas” cometidas e aos “riscos” corridos acabam por revelar grande parte do que a personagem central diz querer ocultar. Ficam patentes, para o leitor, mais uma vez, o calculismo, a frieza e a obsessão do narrador-protagonista. Este já havia se expressado de maneira semelhante ao dizer que não iria revelar o nome da proprietária do bufê, nem o dele, nem o de ninguém — com efeito, todos ficam no anonimato. Esse procedimento, essa estratégia discursiva do não-dito, tem, assim, aparentemente, apenas o objetivo de preservar a identidade do narrador-protagonista prestes a cometer um homicídio. Entretanto, por sugerir que as pessoas envolvidas, à exceção da personagem principal, são famosas e importantes, indica também que o narrador-protagonista é intrépido e audacioso — características que, a despeito de suas intenções criminosas, não deixam de ser qualidades admiráveis, que podem evocar no leitor os (bons) bandidos célebres da literatura, como Robin Hood, Til Eulenspiegel, Fra Diavolo e Rinaldi Rinaldini (Cf. SILVA, 1996, p.111).

Os parágrafos que se seguem ao recém-comentado contêm o relato da “partida” propriamente dita, do andamento do “jogo” criado pela personagem principal. O oportuno “aparecimento” do antagonista é o primeiro fato relatado: “Afinal, um rico do tipo que eu tanto procurava apareceu num jantar de lugares marcados nas cinco mesas colocadas nas salas da mansão. [...]” (FONSECA, 2002, p. 19). Os advérbios sublinhados indicam que realmente o rico por quem o

narrador ansiava deve ter demorado a surgir. Por sua vez, a menção ao jantar restrito a poucos convidados numa mansão dá a dimensão da riqueza possuída pelo antagonista que “surge” para ele, bem como de sua relativa circunscrição (característica que deve apresentar o “rico ideal”, segundo o narrador-protagonista). Riqueza e discrição também ficam sugeridas pelo fato de a personagem central conhecer a história de seu oponente, mas nunca tê-lo visto, nem em fotografias: “[...] Eu conhecia a sua história, mas nunca o vira, nem em retrato. [...]” (FONSECA, 2002, p. 19). Já a reação da dona do bufê à expectativa de ter esse homem como cliente indica que ele não só é rico, mas célebre e/ou importante, a ponto de merecer tratamento especial, ou seja, ser servido pelo melhor de seus garçons: “[...] Foi a dona do bufê que me disse, e pela primeira vez eu a vi alvoroçada, que ‘ele’ acabara de chegar e que eu estava destacado para atendê-lo pessoalmente. [...]” (FONSECA, 2002, p. 19). “Rico gosta de ser bem servido” (FONSECA, 2002, p. 19) — sabem muito bem o narrador-protagonista e sua chefe. Um rico “bem servido”, conforme veio a aprender a personagem principal, não precisa ficar próximo de seus serviços, nem deixar óbvio que deseja ser atendido:

[...] Rico gosta de ser bem servido. Eu ficaria a certa distância, sem olhar para ele, mas todo gesto de comando que fizesse, por mais tênue que fosse, eu teria que me aproximar e simplesmente dizer, “senhor?”. Eu sabia fazer isso muito bem, era um garçom feliz. (FONSECA, 2002, p. 19).

Os ricos, em outras palavras, gostam que um empregado os atenda prontamente, sem que eles precisem pedir, e que ainda se dirija a eles com as fórmulas de tratamento adequadas — “senhor”, por exemplo, que, a propósito, significa também “proprietário”, “possuidor”, “chefe”, “soberano”. Cabe ressaltar que o narrador-protagonista aprendeu a servir bem os ricos; sabe, como ele mesmo já relatara, simular a satisfação de bem servi-los e mesmo sentir tal satisfação, por meio da criação de um “estado de espírito” apropriado; em suma, detém e domina esse saber, que é usado como tática para alcançar seu objetivo de “ganhar o jogo”.

O parágrafo seguinte mostra a chegada do “concorrente” do narrador-protagonista ao lugar da “competição”, ou seja, à mansão onde ocorrerá o jantar encomendado ao bufê. Contém também a descrição física do homem rico e de sua mulher:

Ele chegara, como os outros convidados, num carro blindado, cercado de seguranças. Era um sujeito baixo, moreno, um pouco calvo, de gestos discretos. A mulher dele, a quarta, era uma loura alta e esbelta que parecia ainda mais comprida devido aos altos saltos dos sapatos que usava. (FONSECA, 2002, p. 19-20).

Notem-se o carro blindado e a presença de várias seguranças como indicativos da riqueza característicos da contemporaneidade. Também se deve atentar para as características do antagonista da personagem principal: pouco chamativo — em suma, discretíssimo — até na aparência física, ao contrário de sua mulher. Nesta, tudo parece atrair o olhar: os cabelos louros, a altura, o talhe delgado e os saltos altos. (Aliás, a sonoridade da referência a esses saltos altos reforça tal característica, além de lembrar as aliterações e assonâncias abundantes em *O Cobrador* — “aos altos saltos dos sapatos que usava”). Há ainda mais um traço característico sugestivo na mulher do milionário: ela é, conforme conta o narrador-protagonista, a quarta mulher de seu antagonista. Isso sugere que este deve ter-se casado com mulheres interessadas apenas em seu dinheiro e, ao mesmo tempo, que ele deve ter contraído casamento com essas mulheres atraído principalmente por sua beleza, como é comum entre homens ricos e de aparência apagada como ele. A propósito, essa quarta mulher corresponde bem ao estereótipo das efêmeras esposas de milionários.

No próximo parágrafo, o narrador descreve, em seu habitual tom irônico, como estava organizado o jantar no dia de sua realização, ou seja, a arena da “competição” ou da luta entre ele e o “rico ideal”:

Havia oito comensais em cada mesa, quatro homens e quatro mulheres. Ainda que o serviço não fosse à francesa, cada mesa era atendida por dois garçons, o meu colega era um negro alto com dentes perfeitos. Havia bebidas para todas as preferências, até mesmo cerveja, mas não me lembro de alguém da minha mesa ter solicitado esse líquido vulgar e engordativo. Conforme as instruções da dona, o outro garçom estava subordinado a mim. Discretamente eu determinava que o meu colega atendesse aos pedidos dos demais comensais que, entretidos em suas conversas, nem percebiam o tratamento especial dispensado por mim a um deles. (FONSECA, 2002, p. 20).

Com relação à referência aos dentes do colega do protagonista, além de ser tipicamente “fonsequeana”, diríamos que reforça a idéia transmitida pelo relato de que os ricos preferem que seus serviçais não ostentem as marcas de sua origem social — a qual, neste caso, ironicamente, os dentes perfeitos não conseguem ocultar totalmente (se é que não a ressaltam): a cor do garçom contrasta com a de seus dentes; é negra, ou seja, a da grande maioria dos pobres no Brasil. Quanto ao comentário desdenhoso sobre a cerveja, bebida de consumo predominantemente popular, o narrador parece assumir a posição arrogante dos ricos (tal é a proximidade de atitudes que às vezes é sugerida entre eles pelo relato). É possível, entretanto (pois assim seu desprezo pelos ricos permite pensar), que ele

esteja justamente satirizando as preocupações com a boa forma física e o sentimento de superioridade dos ricos em relação aos pobres. Saliente-se, por fim, a concretização do tratamento especial estipulado pela dona do bufê para o “contendor” do narrador-protagonista. A personagem principal porta-se justamente como o rico circunspecto a quem deve servir: embora o tratamento seja especial, a conduta do garçom narrador é tão discreta que ninguém percebe a exclusividade. Isso, além de equipará-lo ao homem rico, ainda lhe serve de estratégia de acobertamento, como o prosseguimento da leitura irá mostrar (afinal, o milionário está sob o exclusivo cuidado e controle do narrador-protagonista, mas ninguém o percebe...).

A primeira frase do parágrafo subsequente sintetiza o desempenho do protagonista, segundo ele mesmo: “Atendi-o com perfeição. [...]” (FONSECA, 2002, p. 20). O comportamento discreto do homem rico também é resumido por meio de suas ações durante o jantar: “[...] Ele comia pouco, bebia sem se exceder. Não usava, comigo, as palavras ‘por favor’ nem ‘obrigado’. Suas ordens eram lacônicas, sem afetação. O jantar se aproximava do fim.” (FONSECA, 2002, p. 20). Vale enfatizar, como o faz o narrador, que essa personagem não usa fórmulas de tratamento que denotem deferência e reconhecimento pelo trabalho dos serviçais, e que essa conduta se confunde com seu todo circunspecto. A impressão é a de que o grave milionário vê os serviços prestados por seus empregados como mera obrigação para com ele. Ressalte-se, ainda, a última frase do parágrafo em questão, que indica não apenas a proximidade do término do jantar, mas também da “competição”, ou “jogo”, e da narrativa.

Os dois próximos parágrafos compreendem o primeiro dos poucos diálogos que há no conto:

“Senhor?”, eu me aproximei quando ele virou o rosto dois centímetros para o lado, sem olhar para ninguém, mas eu sabia que era para mim.
“Um curto.”
Era a oportunidade que eu esperava. (FONSECA, 2002, p. 20).

Nota-se que, em consonância com a circunspeção das personagens envolvidas e com a natureza da interação social que se trava, a conversação caracteriza-se pela brevidade e pela formalidade. Embora provavelmente o garçom protagonista tenha tido, durante o jantar, outras oportunidades de pôr em prática a mesura aí descrita e que aprendeu em seu treinamento, é no trecho em exame que esse procedimento se materializa no relato e ganha o aspecto da concretização

oportuna de uma manobra várias vezes treinada ou uma jogada várias vezes ensaiada. De fato, o comportamento com que a dona do bufê instruiu seu empregado é descrito no momento crucial, ou seja, quando o narrador-protagonista tem finalmente a oportunidade de envenenar o milionário: ao fim do jantar, com o azado pedido de um café — um simples “curto”, discreto como seu solicitante, diga-se de passagem...

Os quatro próximos parágrafos contêm a efetivação do envenenamento:

Fui à cozinha, eu mesmo preparei o café na máquina italiana de último tipo fornecida pelo bufê. Coloquei o veneno dentro.

“Aqui está, senhor.”

Ele sorveu o café conversando com sua vizinha. Sem pressa, peguei a xícara vazia, voltei à cozinha e lavei-a com esmero.

Demorou algum tempo até descobrirem que estava morto, pois ele havia pousado a cabeça sobre os braços apoiados na mesa e parecia estar dormindo. Mas como milionário não faz uma coisa dessas, tirar uma soneca numa mesa de banquete, os circunstantes acabaram estranhando e percebendo que alguma coisa grave ocorrera. Um colapso circulatório, provavelmente. (FONSECA, 2002, p. 21).

Calma e frieza marcam as ações do narrador-protagonista, descritas sem ornatos, como é típico de Fonseca e da maioria de suas personagens narradoras. A menção às características da máquina de fazer café parece servir para indicar o apuro do bufê no atendimento a seus abastados clientes, apuro esse que a personagem central faz voltar-se contra aqueles a quem devia destinar-se. Surpreendentemente para esse tipo de história, que se filia à tradição da narrativa policial ou criminal há muito tempo praticada pelo escritor, quase não há suspense: o milionário não hesita em tomar o café envenenado e o mistério não existe, pois o narrador é o criminoso. Vale observar, aliás, que o garçom foi tão discreto e preciso em sua ação, que só se notou a morte do homem rico porque este aparentemente perdera a “compostura” habitual — sua discrição característica e os bons modos à mesa próprios dos ricos. Essa ironia deve ter tornado a sensação de vitória do narrador-protagonista ainda mais agradável...

As reações à confirmação da morte do milionário são relatadas no parágrafo seguinte: “Foi uma comoção, enfrentada com relativa elegância pela maioria dos presentes, principalmente pela esguia mulher dele. Os seguranças, porém, ficaram muito nervosos. O jantar foi encerrado pouco depois que uma ambulância particular levou o corpo.” (FONSECA, 2002, p. 21). O relato sugere que todos os convivas tentaram manter a elegância que julgavam característica de sua classe; mas a ênfase na reação da mulher insinua que a manutenção da compostura foi facilitada pelo escasso vínculo

afetivo que manteria com o marido. Já o nervosismo dos seguranças denota o provável medo de demissão e de serem responsabilizados pelo crime. A última oração do trecho transcrito — que, a propósito, termina com a palavra “corpo” — encerra de vez a “partida”, ao narrar a retirada do “competidor” derrotado, ou melhor, de seu cadáver. O narrador-protagonista conseguiu, pois, ganhar o jogo: matou um rico e continua vivo. A narrativa, entretanto, ainda não chegou ao fim, o que significa que ainda resta algo a ser contado. No parágrafo que vem a seguir, por exemplo, relatam-se as consequências e repercussões do homicídio:

Creio que vou continuar por mais algum tempo servindo aos ricos. Terá que ser em outro bufê, aquele onde eu trabalhava caiu em desgraça. Os jornais no início noticiaram apenas que a causa mortis do ricoço fora um mal súbito. Porém uma dessas revistas semanais publicou uma enorme matéria de capa falando em envenenamento, com retratos dos participantes do banquete, principalmente daqueles, homens e mulheres, sobre quem pudesse ser feita uma insinuação maldosa. A vida do milionário morto, seus negócios, seus vários casamentos e separações, principalmente as circunstâncias escandalosas de uma delas, receberam extensa cobertura. (FONSECA, 2002, p. 21, grifos nossos).

Como primeira consequência relatada, temos o fato de o narrador-protagonista ter saído incólume e impune, a ponto de pensar em continuar a trabalhar para os ricos como garçom de bufê — atente-se para os verbos sublinhados, no presente e no futuro do indicativo. O segundo resultado do feito da personagem principal foi a derrocada do bufê e, portanto, de sua proprietária. Em terceiro lugar, temos a enorme repercussão do crime na imprensa, repercussão essa que, ao contrário do habitual, acabou prejudicando os ricos. Em suma, o narrador-protagonista não somente conseguiu a façanha tão ambicionada de matar um rico e continuar vivo. Seu crime não foi descoberto e ainda manchou a reputação de todos os ricos envolvidos; em especial, arruinou toda a circunspeção mantida em vida pelo milionário, pois sua existência foi devassada e tudo o que lhe dizia respeito, em especial o que deveria ficar oculto, veio à tona. Vemos, assim, que a descrição do antagonista foi escolhida não apenas por exprimir sua distância arrogante em relação aos pobres, mas por ser conveniente ao ocultamento do crime do narrador-protagonista, que obtém ainda, por meio dessa sofisticada estratégia, a destruição da característica mais proeminente de sua vítima, ou seja, uma vitória literalmente “esmagadora”.

Os cinco próximos parágrafos confirmam a total vitória do protagonista, pois justamente mostram-no sendo praticamente inocentado pela polícia que deveria prendê-lo — observe-se, mais uma vez, o verbo grifado, no presente do indicativo:

A polícia está investigando. Gostei de ir depor na delegacia. Não demorei muito lá, a polícia achava que eu não tinha muito a dizer sobre o envenenamento, afinal eu era um garçom burro e feliz, acima de qualquer suspeita. Quando fui dispensado pelo delegado encarregado do caso, eu disse de maneira casual:

“Meu iate é maior do que o dele.”

Alguém precisava saber.

“Já disse que está dispensado, pode se retirar.”

Quando estava saindo, ouvi o delegado dizer para o escrivão: “Mais um depoimento de merda”. (FONSECA, 2002, p. 22, grifo nosso).

Note-se também a inversão de situações que se verifica quando o narrador afirma ter gostado de depor na delegacia. Antes ele havia dito: “[...] mas gostei de ouvir um milionário dizer [...]”, ou seja, antes ele apenas gostava de ouvir o que os ricos tinham a dizer; agora é ele que tem algo a dizer (ao contrário do que pensa a polícia) e isso lhe propicia o prazer inerente ao jogo. Esse novo comportamento contrasta ainda com sua insistência anterior em *não dizer* nomes, em *não contar* certos atos... No fragmento em questão, vemos também a última ocorrência do diálogo. Aí, ao contrário dos anteriores, nos quais a personagem central é vista em condição de subserviência, constata-se o triunfo, conquanto comemorado em surdina. A frase só aparentemente enigmática dita ao delegado é, portanto, a proclamação de vitória que faltava para encerrar o “jogo”, e a narrativa. Também aí se verifica a inversão: as palavras do milionário agora são do garçom pobre, e a confissão do assassinato contida na frase obscura dita ao policial inocenta o criminoso.

No último parágrafo, porém, o narrador-protagonista proclama a própria vitória com todas as letras: “Ganhei o jogo. [...]” (FONSECA, 2002, p. 22). O sucesso, a impunidade e o prazer da vitória fazem-no pensar em arriscar-se, em “jogar” mais uma vez, da maneira “esportiva” dos ricos (de quem mais uma vez admite ter inveja, mas não ressentimento): “Estou na dúvida se jogo mais uma vez. Com inveja, mas sem ressentimentos, apenas para ganhar, como os ricos. [...]” (FONSECA, 2002, p. 22). A possível identificação com os abastados a que nos referimos é novamente sugerida na frase final: “[...] É bom ser como os ricos.” (FONSECA, 2002, p. 22). As atitudes e ações do narrador-protagonista indicam, no entanto, que se trata da vontade de ser poderoso como os ricos, de exercer o poder que eles podem exercer (isto é, de fazer as regras, de agir impunemente, de ganhar

sempre...), não de ter o que eles têm (ou seja, trata-se realmente mais de inveja do que de ressentimento). O que não exclui, porém, a investida violenta contra os ricos — e aqui há aproximação com *O Cobrador* —, ainda que sob a forma de uma desforra “esportiva”, de maneira apenas aparentemente não violenta. Em suma, à maneira dos ricos, e com as “armas” fornecidas precisamente por estes...

5 O escritor: mãos sujas de tinta e sangue

5.1 Profissão/confissão: escritor

O título da narrativa que examinaremos a seguir — *Intestino grosso* (**Feliz Ano Novo** – 1975) — talvez pareça um tanto insólito, ainda mais a um leitor que não esteja acostumado à profusão de detalhes anatômicos e ao grotesco peculiares à prosa de Rubem Fonseca desde que se lançou no cenário das letras nacionais. Mesmo os leitores habituais de Fonseca, à época do lançamento de **Feliz Ano Novo**, devem ter ficado intrigados com o comparecimento dessas características já no título de um conto. Afinal, até então nenhuma de suas histórias tinha recebido um nome que expusesse de forma tão explícita tais traços distintivos — “*Duzentos e vinte e cinco gramas*” e “*Natureza podre ou Franz Potocki e o mundo*”, ambos títulos de dois contos do livro de estréia, sugerem a presença dessas características, mas não as colocam tão à vista como “*Intestino grosso*”. Além disso, o início do conto parece não instituir correlação alguma entre o título e o que está sendo narrado. Do parágrafo de abertura subentende-se que o narrador (também protagonista, aparentemente) é o repórter de uma revista literária encarregado de realizar uma entrevista com um escritor cuja primeira fala (transcrita parcialmente em discurso direto) dá a entender que se trata de um sujeito, se não pretensioso e cínico, ao menos muito pouco propenso a conceder entrevistas *gratuitamente*: “ ‘Telefonei para o Autor, marcando uma entrevista. Ele disse que sim, desde que fosse pago — ‘por palavra’. Eu respondi que não estava em condições de decidir, teria primeiro de falar com o Editor da revista.’ ” (FONSECA, 1994, p. 460). A resposta do narrador, por seu turno, evidencia sua condição de subordinado na hierarquia da empresa para a qual trabalha — o que contrasta com a situação do escritor, que impõe suas condições extravagantes com a segurança de quem tem certeza de que será atendido, ou seja, como se fosse quem “dá as cartas” no jogo do poder do mundo editorial. Porém, conquanto extravagante e atrevida, a exigência do Autor revela a sujeição deste à lógica do capitalismo, que transforma em mercadoria não apenas a obra literária, mas até as palavras concedidas numa entrevista. Ou seja, trata-se do autor “integrado no sistema de propriedade que caracteriza nossa sociedade”, no dizer de Foucault (1992, p. 48). Por outro lado, há que observar que o Autor parece ter consciência dessa sujeição à qual não há como escapar e que é ironizada justamente pela

extravagância das condições impostas por ele. Elevando ao máximo sua ironia, ele até propõe uma barganha, comum nas relações comerciais capitalistas, e aparentemente com a mesma confiança com que expôs suas exigências:

“Posso lhe dar até sete palavras de graça, você quer?”, disse o Autor.

“Sim, quero.”

“Adote uma árvore e mate uma criança”, disse o Autor desligando.

Para mim as sete palavras não valiam um tostão. Mas o Editor pensava de maneira diferente. Foi combinado um valor por palavra, diretamente entre eles. (FONSECA, 1994, p. 460).

Ressaltemos, em primeiro lugar, a anuência do repórter à barganha proposta. Ele parece saber que, em virtude de sua condição de subordinado, não lhe resta senão agir conforme as regras do jogo. Em outras palavras: embora o “brinde” oferecido pelo Autor não tenha valor algum para ele (pois aparentemente se trata de uma frase absurda e que não revela nada sobre a obra do Autor), o narrador sabe que o que é vantajoso para o capitalismo em geral é igualmente vantajoso para o mercado editorial (encarnado na figura do Editor), que também faz parte do sistema capitalista. Ou seja, sempre há proveito em se obter algo de graça, ainda mais de um escritor aparentemente muito requisitado, como o que o início do relato faz supor. Além disso, a frase ofertada pelo Autor tem o caráter polêmico e bombástico típico dos artistas de vanguarda, assim como o gesto transgressor e irreverente que se espera dos escritores desde a modernidade, o que significa um bom lance publicitário... Em segundo lugar, atente-se para o fato de Editor e Autor terem ajustado o valor por palavra diretamente entre eles, excluindo assim justamente o responsável pela realização da entrevista e que também tem de ser remunerado por isso. Isso indica que a personagem do escritor em questão, por ter uma mercadoria cobiçada a oferecer no momento — suas palavras *escritas* devem tê-lo tornado famoso e solicitado, o que valorizou suas palavras *faladas* —, pode impor condições e negociar diretamente com o proprietário de uma revista ou editora. Em terceiro lugar, ressalte-se, na abertura do conto, o anonimato das personagens (que se manterá ao longo da narrativa, como o leitor constatará); ou melhor, o fato de o anônimo narrador-protagonista referir-se ao escritor e ao editor apenas por meio dos nomes de suas profissões, grafados com maiúsculas. Poderíamos ver, nesse procedimento, a intenção de retratar as personagens (o narrador-protagonista inclusive) como meras personificações, encarnações, de suas ocupações. Dito de outra maneira, essas figuras seriam, então, o autor, o editor e o jornalista típicos do universo editorial brasileiro à época; comporiam uma espécie

de alegoria desse universo, em que — poder-se-ia pensar também — a individualidade estaria substituída (ou seqüestrada) pelos papéis profissionais e sociais, daí a ausência de nomes. O peso dos papéis socioprofissionais e a impessoalidade que marcam as relações interpessoais no mundo do trabalho, e que muitas vezes o extrapolam, manifestam-se na escolha do local para a entrevista: “Marquei um encontro com o Autor em sua casa. Ele me recebeu na biblioteca.” (FONSECA, 1994, p. 460). Ao mesmo tempo em que mantém a distância entre repórter e escritor, o ambiente formal da biblioteca assinala o papel social do Autor (papel esse que precisa ficar patente para o repórter durante toda a entrevista, pois se trata de um encontro profissional). Por outro lado, a circunstância de a entrevista acontecer na casa do escritor, provavelmente por determinação deste, indica o poder de decisão com que conta o Autor.

O parágrafo que sucede o trecho há pouco transcrito e analisado mostra o início da entrevista, com a habitual pergunta a respeito dos primórdios da carreira do Autor: “ ‘Quando foi que você começou a escrever?’, perguntei ligando o gravador.” (FONSECA, 1994, p. 460). A resposta do escritor mantém o tom zombeteiro que ele já vinha empregando desde o começo, ao falar com o narrador: “ ‘Acho que foi aos doze anos. Escrevi uma pequena tragédia. Sempre achei que uma boa história tem que terminar com alguém morto. Estou matando gente até hoje.’ ” (FONSECA, 1994, p. 460). Já a réplica do entrevistador mantém o tom sério e mesmo respeitoso — o trecho grifado a seguir parece exprimir modéstia e cautela no trato com o Autor. Porém, da maneira típica dos repórteres, parece também encerrar tanto a intenção de interpretar quanto a de criticar (na acepção de apontar defeitos, inclusive): “ ‘Você não acha que isto denota uma preocupação mórbida com a morte?’ ” (FONSECA, 1994, p. 460, grifo nosso). Mais uma vez, a fala do escritor, ao responder à pergunta, soa irônica e desejosa de impressionar e causar controvérsia: “ ‘Pode ser também uma preocupação saudável com a vida, o que no fundo é a mesma coisa.’ ” (FONSECA, 1994, p. 460). A controvérsia, no entanto, parece não interessar ao narrador-protagonista, ou este não vê como rebater a questão lançada. Seja como for, ele muda de assunto, talvez para voltar a um roteiro pré-estabelecido de entrevista ao qual deve ter sido recomendado ater-se:

“Quantos livros você tem aqui nesta sala?”

“Cerca de cinco mil.”

“Você já leu todos?”

“Quase.”

“Você lê diariamente? Quantos? Qual a velocidade?”

“Leio no mínimo um livro por dia. Minha velocidade, hoje, é de cem páginas por hora. Já li mais rápido.”

“Quando foi que você foi publicado pela primeira vez? Demorou muito?” (FONSECA, 1994, p. 460-461).

A última fala do excerto reproduzido acima indica que, se o propósito era de fato retornar ao “itinerário” convencional das entrevistas com escritores, ele foi alcançado. Além disso, os “meandros” que trouxeram a conversa “de volta aos trilhos” quase conseguiram retirar todo o tempero irônico das declarações do Autor, já que se restringiram a extrair informações meramente objetivas. A usual ironia parece limitar-se à frase em que ele calcula sua velocidade de leitura. Ao exprimir em números seus hábitos de leitura, o escritor interrogado parece fazer troça do rumo quantificador que a entrevista tomou. É possível, todavia, que não haja ironia nessas respostas do escritor e que ele esteja comprazendo-se em fornecer dados que o tornam admirável e que, por isso, o envaidecem. Acreditamos mais, não obstante, na primeira possibilidade, pois o Autor parece consciente das contradições de seu ofício. Além disso, embora a entrevista tenha voltado a versar sobre os tópicos esperados, a resposta do escritor à pergunta-clichê sobressai novamente pelo tom irônico, não poupando nem mesmo a si próprio: “ ‘Demorou. Eles queriam que eu escrevesse igual ao Machado de Assis, e eu não queria, e não sabia.’ ” (FONSECA, 1994, p. 461).

Considerando-se a indeterminação da resposta do Autor, é previsível a próxima pergunta feita pelo narrador-protagonista: “ ‘Quem eram eles?’ ” (FONSECA, 1994, p. 461). A tréplica vem carregada de zombaria, dirigida novamente às imposições do mercado editorial, a cuja ultrapassada valorização da literatura regionalista o escritor se refere por meio de alusões aos temas e obras expoentes dessa vertente literária:

“Os caras que editavam os livros, os suplementos literários, os jornais de letras. Eles queriam os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida. Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis.” (FONSECA, 1994, p. 461).

É bem provável que a fala em questão, somada às anteriores, tenha levado o leitor a conjecturar a respeito de quem seria o escritor “real” no qual o autor do conto ter-se-ia baseado para compor a personagem do Autor. Afinal, como afirmou Foucault (1992, p. 49), o “anonimato literário não nos é suportável”: se, por acaso, um texto nos chega sem assinatura, sentimos imediatamente a

necessidade de nos engajarmos no “jogo de encontrar o autor”. É certo que o texto, no interior da narrativa, não é literário, mas as palavras ditas durante uma entrevista por um escritor. Esse escritor, todavia, não tem nome; é simplesmente o “Autor”. E o texto que produz no conto (as réplicas às perguntas feitas durante uma entrevista) fornece, só que explicitamente, as características de estilo e conteúdo que uma obra de sua autoria também forneceria, porém “indiretamente”. Dito de outro modo: identificamos o autor de uma obra, de um texto, reunindo suas características mais constantes e relacionando-as a um determinado indivíduo cuja profissão é escrever (e que escreve com tais características). Esse é um dos procedimentos empregados pela crítica moderna para identificar, “reencontrar” o autor na obra, no dizer de Foucault (1992, p. 51-54). E, de fato, muitos viram no escritor personagem de *Intestino grosso* um *alter-ego* de Rubem Fonseca, em decorrência das afirmações do Autor, que correspondem a vários dos dados autobiográficos e traços estilísticos do ficcionista mineiro (como a voracidade de leitura, a estréia relativamente tardia, a temática policial e urbana, a dicção escatológica e irônica, a aversão a entrevistas...).

Retornemos, porém, ao texto do conto em exame. Atendo-se a um provável roteiro composto de perguntas convencionais, o entrevistador prossegue em seu inquérito:

“Por que você se tornou um escritor?”

“Gente como nós ou vira santo ou maluco, ou revolucionário ou bandido. Como não havia verdade no êxtase nem no poder, fiquei entre escritor e bandido.” (FONSECA, 1994, p. 461).

Importa salientar a posição sociopolítica em que o Autor situa ironicamente a si próprio: embora seja, ao que o relato indica, um escritor de sucesso, integrado no mercado dos bens culturais, ele se atribui um lugar intermediário, mas ainda assim tendente à margem (como o dos santos, loucos, bandidos e revolucionários — em suma, como o das figuras-alvo da normalização empreendida pelo poder disciplinar, enfocadas por Foucault e transformadas em personagens na ficção de Fonseca). A alusão a essa condição marginal, a qual a palavra “bandido” reforça, possivelmente foi oportuna para o repórter, que assim pôde sacar de sua pauta uma pergunta um pouco mais audaciosa e interessante: “Já ouvi acusarem você de escritor pornográfico. Você é?” (FONSECA, 1994, p. 461).

Vale notar que a acusação mencionada pelo entrevistador foi feita ao próprio Rubem Fonseca, em especial pelos censores que proibiram **Feliz Ano Novo**, por conta da linguagem usada na maioria dos contos que integram o volume, considerada desnecessariamente ofensiva. A resposta

do Autor (a qual possivelmente seria a que Rubem Fonseca gostaria de dar aos censores) mantém o tom provocador e irônico, além de aludir a outra característica “fonsequeana” quase indefectível — a referência aos dentes, cuja precariedade ou ausência assinalam a condição de pobreza de grande parte de suas personagens: “ ‘Sou, os meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes.’ ” (FONSECA, 1994, p. 461).

Pela primeira vez, a resposta do entrevistador abre possibilidades para a discussão de um aspecto — aspecto relevante, aliás — relacionado à obra do Autor e a sua recepção pelo público. Vale ressaltar que a réplica do narrador-protagonista toma como ponto de partida uma característica do Autor que também veio a notabilizar Rubem Fonseca — o sucesso de vendas de seus livros:

“Os seus livros são bem vendidos. Há tanta gente assim interessada nesses marginais da sociedade? Uma amiga minha, outro dia, dizia não se interessar por histórias de pessoas que não têm sapatos.”

“Sapatos eles têm, às vezes. O que falta, sempre, é dentes. A cárie surge, começa a doer, e o pilantra, afinal, vai ao dentista, um daqueles que têm na fachada um anúncio de acrílico com uma enorme dentadura. O dentista diz quanto custa obturar o dente. Mas arrancar é bem mais barato. Então arranca doutor, diz o sujeito. Assim vai-se um dente, e depois outro, até que o cara acaba ficando somente com um ou dois, ali na frente, apenas para lhe dar um aspecto pitoresco e fazer as platéias rirem, se por acaso ele tiver a sorte de aparecer no cinema torcendo para o Flamengo num jogo com o Vasco.” (FONSECA, 1994, p. 461).

Observe-se que o repórter demonstra surpresa com a boa recepção obtida pelas personagens miseráveis do Autor, o que contraria a idéia de que o grande público não se interessa por histórias protagonizadas por pobres (a não ser que sejam cômicas). Essa parece ter sido mesmo a tendência dos leitores até há não muito tempo, daí o espanto do narrador. Já o Autor, em vez de responder à pergunta e debater a questão, preocupa-se em retificar uma afirmação feita pelo entrevistador. Com isso, conforme se pode observar, acaba discorrendo nem tanto a respeito de sua escrita, mas principalmente de uma das contradições cruéis presentes na relação entre os ricos e os pobres que, segundo ele, abarrotam seus livros. Ora, não constitui uma contradição o fato de que precisamente o profissional responsável pela saúde dos dentes, em vez de esforçar-se por conservá-los, convença alguns dos que estão sob seus cuidados — os que não têm como pagar — a extirpá-los? Talvez, responderíamos, se tal *ilogismo* não se devesse à própria *lógica* do sistema capitalista — tornar tudo mercadoria —, lógica essa que penetra as relações sociais, de saber e de poder.

Quer vejamos, quer não vejamos na figura do escritor um *alter-ego* de Rubem Fonseca, essa exposição a respeito da deterioração dentária à qual estão fadados os sem-dinheiro ajuda a entender a “obsessão” de Fonseca pelos dentes de suas personagens. Outro aspecto interessante a apontar com relação à passagem transcrita acima é o fato de antecipar a escritura de *O Cobrador* (recordem-se a placa com a ilustração de uma dentadura, a dor de dente sentida pelo protagonista, sua ida ao dentista, etc.). No conto de 1979, entretanto, observamos que a perda dos dentes por extração não é aceita passivamente; ao contrário, dá azo à vingança contra o dentista que os subtrai.

Após a longa seqüência de parágrafos constituídos, em sua maioria, pelo diálogo entre as personagens, o que se segue ao que acabamos de examinar reporta alguns gestos aparentemente fora de propósito do Autor, que fica em silêncio pela primeira vez: “O Autor levanta-se, vai até a janela, e olha para fora. Depois apanha um livro na estante.” (FONSECA, 1994, p. 461). A loquacidade do escritor, no entanto, não demora a se manifestar outra vez, no que parece ser finalmente a resposta à indagação do repórter a respeito do interesse do público por histórias protagonizadas por miseráveis:

“Mas não escrevo apenas sobre marginais tentando alcançar a lúmpen bourgeoisie; também escrevo sobre gente fina e nobre. Você leu este livro, *Cartas da duquesa de San Severino*? O duque de San Severino é um homem muito rico, que não gosta da esposa, a jovem e linda duquesa de San Severino. A mãe do duque, a velha duquesa de San Severino, não gosta da nora, pois esta, ao casar-se com o seu filho, era ainda uma simples baronesa. A jovem duquesa sofre terríveis tormentos no castelo, principalmente durante os solenes jantares, quando são discutidas árvores genealógicas — a família do duque vai até Pepino, o Breve, enquanto a da ex-baronesa começa no século XVII apenas. Não podendo suportar essas humilhações e ofensas, a jovem duquesa decide ser psicoanalizada por um professor maduro e sábio, por quem ela, afinal, se apaixona. Mas o analista se recusa a ter relações físicas com a jovem duquesa, alegando tratar-se de uma transferência e não de um gesto espontâneo de amor. Desesperada, a jovem duquesa passa a se interessar pela criação de orquídeas raras, o que a redime de todos os sofrimentos. É claro que isto é apenas um resumo de uma história colorida e edificante, plena de interessantes caracterizações, num estilo que permite ao leitor penetrar no núcleo central do significado da palavra sem muito esforço, mas, nem por isso, de maneira menos gratificante. É um romance que tem flores, beleza, nobreza e dinheiro. Reconheça que isto é algo que todos almejamos obter.” (FONSECA, 1994, p. 461-462).

No trecho reproduzido acima, salientáramos novamente o tom empregado pelo Autor. Como que se desculpando, ele afirma que sua ficção (ao contrário do que talvez pense o entrevistador) não deixa de fora os ricos e os de ascendência ilustre: ele também escreve para o público consumidor dos *best-sellers* típicos, com seu estilo fácil e raso, suas redes de intrigas, seus

ambientes exóticos e suas personagens belas e endinheiradas, vítimas ou autoras de ultrajes e conspirações. Essas características podem ser percebidas na síntese que ele faz de um de seus livros — síntese essa que parece parodiar o estilo das resenhas publicitárias (várias das quais escritas por críticos e professores de literatura). A “preguiça mental” do leitor desse tipo de literatura também acaba sendo ridicularizada, intencionalmente ou não — “ [...] num estilo que permite ao leitor penetrar no núcleo central do significado da palavra sem muito esforço, mas, nem por isso, de maneira menos gratificante.” (FONSECA, 1994, p. 462). Como já frisamos antes, inclinamo-nos a afirmar que a intenção do Autor é irônica, pois suas declarações e atitude denotam autoconsciência em relação à profissão de escritor. (As *Cartas da Duquesa de San Severino* seriam, se pensarmos assim, um livro escrito à maneira dos *best-sellers*, uma paródia ou um pastiche das obras desse gênero.)

Outro alvo de derrisão é a psicanálise, nomeadamente conceitos-chave vulgarizados como “transferência” e “sublimação” (que se expressariam, respectivamente, na paixão da duquesa pelo psicanalista e na criação de orquídeas). Aliás, a zombaria em relação ao método psicanalítico remonta aos primeiros contos de Fonseca (*O conformista incorrigível* e *Os prisioneiros* são alguns exemplos flagrantes).

Ao que parece, porém, a atitude irônica para com a psicanálise não é notada pelo repórter, que pela segunda vez se arrisca a uma interpretação, um tanto estereotipada em nossa opinião:

“E há também a presença da ciência, na pessoa do psicanalista: um símbolo?”
“Deliberadamente cândido. Escrevi o livro à maneira de Marcel Proust, evidentemente. No início do livro, a jovem duquesa recorda os seus tempos de menina, ainda baronesinha, nos jardins do palácio, degustando madeleines ao entardecer, aprendendo a dançar o minueto e a tocar cravo. Depois segue-se a morte horrível do pai, o velho barão, no naufrágio do *Lusitânia*; a loucura da mãe, a velha baronesa, internada numa clínica da Suíça, localizada entre pinheiros e picos cobertos de neve. Finalmente o casamento frustrado, o romance com o professor Klein, e a criação de orquídeas. O livro termina com as orquídeas, uma espécie de hino bucólico e panteísta.” (FONSECA, 1994, p. 462).

Da maneira à qual já deve ter-se acostumado o leitor, o escritor interrogado responde em seu tom característico — sarcástico e malicioso, a nosso ver. Marotamente nega as intenções significantes contidas na figura do psicanalista; conta que o romance foi escrito “à maneira de Marcel Proust” (ou seja, num estilo consagrado, valorizado pela crítica, e elevado, adequado à matéria de que

trata). E o modo com que fala sobre alguns dos incidentes constantes da trama das *Cartas...* mistura ironia e o linguajar das resenhas promocionais de livros — “[...] a jovem duquesa recorda os tempos de menina, ainda baronesinha, nos jardins do palácio, degustando madeleines ao entardecer [...]. O livro termina com as orquídeas, uma espécie de hino bucólico e panteísta.”

Em sua próxima fala, o repórter parece ter sido contaminado pela atitude zombeteira de seu entrevistado: “ ‘E a jovem duquesa tem todos os dentes, presumo.’ ” (FONSECA, 1994, p. 462). A resposta do Autor contraria as expectativas do entrevistador (e, talvez, a do leitor do conto), assim como frustraria as dos leitores das *Cartas da duquesa...*, conforme o próprio escritor reconhece, aparentemente divertido — com o logro dos leitores e com a própria sutileza na citação:

“Bem, alguns são postiços. Mas isso não é dito muito claramente. Para que desapontar os leitores? Apenas, numa passagem, eu me refiro à dificuldade que ela tem de comer um pêssago, uma citação poética — do I dare etc. — para bons entendedores. Além do mais, os dentes são brancos, perfeitos. Já foi dito que o que importa não é a realidade, é a verdade, e a verdade é aquilo em que se acredita.” (FONSECA, 1994, p. 462).

O Autor alude aqui aos procedimentos usados pelos escritores (e não só os de *best-sellers*) para angariar a simpatia e a admiração de seus leitores — tais como: satisfazer às expectativas destes e confirmar-lhes a cultura e a inteligência. O irônico é que a personagem do escritor satisfaz às expectativas de seu leitor enganando-o e zombando de sua inteligência ou de sua falta de erudição (pois o mais provável é que esse leitor não perceba a referência literária)... Ou, então, o Autor adula a auto-imagem e a inteligência do leitor contrariando-lhe as expectativas (já que compreensão do diálogo intertextual indica que a “jovem e linda duquesa” usa ridículos dentes postiços, o que não convém a uma protagonista romanesca)...

É bem possível que as revelações a respeito das *Cartas da duquesa...* tenham espicaçado a curiosidade do repórter, que pede para olhar o livro que o Autor tem nas mãos. Para a surpresa deste, e do leitor, o volume não tem a capa ilustrada como o esperado, nem o título é igual ao fornecido pelo Autor: “Levantei-me e estendi a mão, pedindo o livro que o Autor segurava. Na capa tinha um anão negro, em vez de uma jovem duquesa. O título do livro era *O anão que era negro, padre, corcunda e mlope*.” (FONSECA, 1994, p. 462). O que pode significar — ironia das ironias feitas pelo Autor — que o romance sobre a duquesa não passa de uma *invenção*, mas no sentido de que não existe, não foi escrito. A verdade, ao que parece, é de fato “aquilo em que se acredita”, até ser desacreditada... Vale

notar, por último, que o anão veio a tornar-se uma figura relevante no romance **A grande arte** (1983); em contos posteriores do autor, como *O anão* (**O buraco na parede** – 1995) e *AA* (**A confraria dos espadas** – 1998), e no romance (na verdade, um livro que reúne duas novelas, em nossa opinião) **Mandrake**: a Bíblia e a bengala (2005).

O importante, nesta altura do conto, é que a impostura do escritor leva o entrevistador a entrar em contato real (físico inclusive) com uma obra de fato escrita pelo Autor: “ ‘Este livro foi interpretado de várias maneiras, inclusive como pornográfico. Vamos falar de pornografia?’ ” (FONSECA, 1994, p. 462). Como o leitor irá perceber, o livro sobre o anão irá suscitar finalmente um debate consistente e prolongado a respeito da ficção do Autor. A princípio, é possível que o leitor considere cômico, ou no mínimo curioso, o fato de um livro com um título tão improvável ter sido tachado de “pornográfico”. Em seguida, se for um leitor conhecedor da obra de Fonseca, ou do que se disse a respeito dela, reconhecerá a acusação feita ao livro do Autor como a que já se fez (e às vezes ainda se faz) à prosa do próprio Rubem Fonseca. Mas, ainda que o leitor não associe o *Autor* do conto ao *autor* do conto, ressalta o fato de o repórter ter escolhido — dentre todos os aspectos que ele mesmo reconhece terem sido apontados com respeito ao livro sobre o anão — a pornografia. Ressalta, também (a nosso ver, ainda mais), o modo pelo qual o entrevistador propõe o debate a respeito do tema, isto é, incitando-o diretamente a falar da questão — “ ‘Vamos falar de pornografia?’ ”. Essa particularidade nos faz pensar na incitação à produção de discursos sobre o sexo que se deu, segundo Foucault, a partir do século XVIII, na civilização ocidental — incitação essa, aliás, que se opõe à idéia de que houve uma repressão generalizada acerca do sexo. A própria forma e o assunto do conto — uma entrevista — sobrelevam a dimensão dessa incitação discursiva, de que a confissão (bem como suas manifestações derivadas) é um dos principais instrumentos. Conforme observou Foucault (1993, p. 58-59), tornamo-nos “uma sociedade singularmente confessanda”. É uma sociedade como essa que as personagens de Rubem Fonseca parecem habitar, pois constantemente são vistas contando ou confidenciando histórias a alguém, ainda que simplesmente ao leitor.

A resposta do Autor ao convite do entrevistador mais uma vez é imprevista:

“Joãozinho e Maria foram levados a passear no bosque pelo pai que, de conchavo com a mãe dos meninos, pretendia abandoná-los para serem devorados pelos lobos. Ao serem conduzidos pela floresta, Joãozinho e Maria, que desconfiavam das intenções do pai, iam jogando, dissimuladamente, pedacinhos de pão pelo caminho. As bolinhas de pão serviriam para orientá-los de volta, mas um passarinho comeu tudo e, depois de abandonados, os meninos, perdidos no bosque,

acabaram caindo nas garras de uma feiticeira velha. Graças, porém, à astúcia de Joãozinho, ambos afinal conseguiram jogar a velha num tacho de azeite fervendo, matando-a após longa agonia cheia de lancinantes gemidos e súplicas. Depois os meninos voltaram para a casa dos pais, com as riquezas que roubaram da casa da velha, e passaram a viver juntos novamente.” (FONSECA, 1994, p. 463).

Já o repórter faz a mesma observação que faria um leitor: “ ‘Mas isso é uma história de fadas’.” (FONSECA, 1994, p. 463). O entrevistador, porém, não protesta contra o fato de tratar-se de uma versão alterada do conto de fadas, algo que o leitor deve ter percebido. De fato, o Autor inverte por completo os lados em que tradicionalmente são situados o Bem e o Mal nas histórias de fadas; o resultado é uma versão igualmente parcial e maniqueísta, até mais caricata pela inversão — procedimento que, aliás, provavelmente faz o Autor parecer ainda mais extravagante aos olhos do leitor. No entanto, é justamente essa inversão que torna visível a parcela de violência nas ações consideradas inocentes dos protagonistas na versão tradicional de *Joãozinho e Maria*. Assim, embora muito provavelmente esperasse a objeção feita pelo repórter, o Autor rebate num tom que, conquanto mantenha muito de sua irrisão costumeira, parece desmedidamente inflamado, quase cômico, ao apontar as atrocidades de Joãozinho e Maria:

“É uma história indecente, desonesta, vergonhosa, obscena, despudorada, suja e sórdida. No entanto está impressa em todas ou quase todas as principais línguas do universo e é tradicionalmente transmitida de pais para filhos como uma história edificante. Essas crianças, ladras, assassinas, com seus pais criminosos, não deviam poder entrar dentro da casa da gente, nem mesmo escondidos dentro de um livro. Essa é uma verdadeira história de sacanagem, no significado popular de sujeira que a palavra tem. E, por isso, pornográfica. Mas quando os defensores da decência acusam alguma coisa de pornográfica, é porque ela descreve ou representa funções sexuais ou funções excretoras, com ou sem o uso de nomes vulgares comumente referidos como palavrões. O ser humano, alguém já disse, ainda é afetado por tudo aquilo que o relembra inequivocamente de sua natureza animal. Também já disseram que o homem é o único animal cuja nudez ofende os que estão em sua companhia e o único que em seus atos naturais se esconde dos seus semelhantes.” (FONSECA, 1994, p. 463).

A exaltação da fala do escritor, no entanto, favorece a ênfase na “pornografia” insuspeitada do conto de fadas, em contraposição à que geralmente se condena nos textos de conteúdo escatológico. Subentende-se que o Autor considera a “pornografia” das histórias de fadas muito mais condenável que a dos textos habitualmente tachados de pornográficos. Ele também tem uma hipótese a respeito dos motivos pelos quais estes últimos são assim classificados — “ ‘porque [...] descreve[m]

ou representa[m] funções sexuais ou funções excretoras, com ou sem o uso de nomes vulgares comumente referidos como palavrões.’ ” (FONSECA, 1994, p. 463) — e busca sustentá-la com argumentos baseados em asserções alheias, sem, entretanto, citar seus autores (testando, assim, a erudição de seu interlocutor e, por extensão, a dos leitores do conto). Testado ou não, o certo é que o repórter parece engajar-se definitivamente na discussão: “E as palavras são influenciadas por isso?” (FONSECA, 1994, p. 463).

Um dado curioso é que, conforme revela Edilberto Coutinho (1975),¹⁴ Rubem Fonseca usou, em *Intestino grosso*, “trechos de trabalho anterior publicado como não-ficção, sobre pornografia e palavrão (em que parece colocar em questão sua própria literatura) [...]”. A fala seguinte do Autor deve conter vários dos trechos em questão, ao que indica o estilo dissertativo que a caracteriza em sua maior parte:

“É claro. A metáfora surgiu por isso, para os nossos avós não terem de dizer — foder. *Eles dormiam com, faziam o amor* (às vezes em francês), *praticavam relações, congresso sexual, conjunção carnal, coito, cópula*, faziam tudo, só não *fodiam*. Eu tive um professor de direito tão eufêmico que, quando queria descrever um caso de sedução — que, como você sabe, se caracteriza legalmente pela cópula —, falava latim: *introductio penis intra vas*. Os filólogos e lingüistas também são pessoas presas ao tabu. Gostaria que algum filólogo, um dia, escrevesse um livro intitulado: *Foder*. Essas restrições ao chamado nome feio são atribuídas por alguns antropólogos ao tabu ancestral contra o incesto. Os filósofos dizem que o que perturba e alarma o homem não são as coisas em si, mas suas opiniões e fantasias a respeito delas, pois o homem vive num universo simbólico, e linguagem, mito, arte e religião são partes desse universo, são as variadas linhas que tecem a rede entrançada da experiência humana. Em 1884, um neurologista francês, Gilles de la Tourette, descreveu um comportamento anormal em que o paciente grita a todo instante palavras consideradas obscenas. O praguejar é acompanhado de um tique muscular. Esse conjunto de sintomas recebeu o nome de síndrome de la Tourette. Até hoje suas causas não foram adequadamente esclarecidas, tanto que não existe uma cura definitiva. Pensando que talvez a doença seja uma reação contra a rigidez intolerável da ordenação tabuística, um médico americano desenvolveu uma técnica terapêutica que consiste em fazer o paciente repetir as obscenidades o mais alto e o mais rápido possível, até a exaustão. Imagine esta cena, passada no consultório de um psicólogo, idêntica a um trecho da prosa delirante de Burroughs. O paciente tem amarrados no corpo eletrodos ligados a uma máquina cujo funcionamento é sincronizado com um metrônomo. Esse metrônomo controla a velocidade em que os palavrões devem ser gritados — até duzentos por minuto. Você conseguiria gritar duzentos palavrões por minuto?” (FONSECA, 1994, p. 463-464, grifos do autor).

¹⁴ Utilizamos a versão digitalizada do artigo que se encontra disponível na seção *Novidades no Acervo* do já mencionado *site* de Rubem Fonseca. Nela não aparece a página do jornal em que o texto de Coutinho foi publicado.

Note-se que o Autor disserta a respeito das restrições a que a linguagem foi submetida no tocante ao sexo — a respeito da “filtragem” e da “depuração”, no dizer de Foucault (1993, p. 21-22), a que se submeteram as palavras e as situações para falar de sexo. Em suma, a “polícia dos enunciados” e o “controle das enunciações” de que fala o filósofo francês no primeiro volume de sua **História da Sexualidade** e que ele diz terem sido compensados pela proliferação dos discursos específicos sobre o sexo, isto é, os discursos “científicos”, “verdadeiros”, sobre o sexo. O Autor menciona e exemplifica até o surgimento das metáforas eufêmicas tão úteis na abordagem da temática sexual — isto é, aquela “retórica da alusão e da metáfora” que, segundo Foucault (1993), pode ter-se codificado no âmbito dos discursos. Observe-se, também, a volta do tom irônico quando o Autor menciona a tentativa de cura da síndrome de la Tourette empreendida por um psiquiatra americano. Tentativa essa que, se for uma informação real, parece, no entanto, mais absurda que os excessos análogos cometidos por médicos e psicólogos em contos como *O conformista incorrigível*, *Os prisioneiros* e *Estigma de família* (este último um pouco conhecido conto de Fonseca que apareceu numa coletânea de narrativas curtas de vários autores).

A resposta do entrevistador à pergunta formulada pelo escritor no final da passagem transcrita acima promove, aliás, um curioso contraste (talvez à revelia da vontade do Autor, mas não, provavelmente, da vontade do autor do conto) entre a verborragia espontânea e questionadora do escritor entrevistado, a verborragia forçada e vazia do paciente submetido à experiência descrita e o laconismo do repórter, que precisa “reabastecer” o gravador com outra fita para continuar registrando a entrevista:

“Acho que não”, respondi, enquanto colocava outra fita no cassete.”

“No caso de você não gritar as obscenidades com a velocidade necessária, choques elétricos obrigam-no a manter o ritmo. O tratamento parece ter como objetivo criar no paciente um mínimo de inibição, ou seja, por não suportar, por falta de alívios temporários, a inibição que sofre, o indivíduo explode, sendo levado a um tipo de comportamento anti-social que exige a reimplantação de novo invólucro inibitório. O erro me parece ser a pressuposição de que as inibições sejam necessárias ao equilíbrio individual. Parece-me mais verdadeiro o oposto — as inibições sem possibilidade de desopressão podem causar sérios males à saúde dos indivíduos. Uma sábia organização social deveria impedir que fossem reprimidos esses comunicativos caminhos de alívio vicário e de redução de tensão. As alternativas para a pornografia são a doença mental, a violência, a bomba. Deveria ser criado o Dia Nacional do Palavrão. Outro perigo na repressão da chamada pornografia é que tal atitude tende a justificar e perpetuar a censura. A alegação de que algumas

palavras são tão deletérias a ponto de não poderem ser escritas é usada em todas as tentativas de impedir a liberdade de expressão.” (FONSECA, 1994, p. 464).

Conforme se pode observar, o Autor prossegue com a descrição da tentativa do médico americano. O tom é sério, expositivo, mas o que é descrito é no mínimo absurdo, grotesco, se não cruel; assemelha-se mais a uma sessão de tortura do que a um tratamento médico-psiquiátrico (embora alguns tratamentos psiquiátricos possam realmente ser considerados tortura). Não foi por acaso que o escritor sugeriu a seu interlocutor pintar em sua imaginação um quadro que lembrasse a “prosa delirante de Burroughs”. Seja como for, a desumanidade e a ineficácia da experiência descrita servem de apoio para outra hipótese expressa pelo Autor: a de que a repressão de manifestações consideradas pornográficas é extremamente prejudicial, não só para o indivíduo, mas também para a sociedade e a vida cultural desta, que se empobrece quando há censura. O libelo do escritor contra a repressão da pornografia, em particular do palavrão, inclui até uma sugestão um tanto excêntrica — o que já se podia esperar da personagem —, mas divertida: a criação do “Dia Nacional do Palavrão”. Da mesma maneira que a maioria dos escritores, intelectuais e artistas, portanto, o Autor se posiciona contra a censura, aliás impiedosa à época da escrita do conto. É, em nossa opinião, bastante preciso ao denunciar a transformação da pornografia em pretexto-curinga para o exercício da censura às manifestações culturais e, por conseguinte, à expressão de idéias — afinal, a repressão, tanto de atos como de palavras, estava sendo utilizada sistematicamente pelo Estado para neutralizar a oposição ao regime militar vigente na época. No entanto, diríamos, com Foucault (1993), que o escritor entrevistado não escapa, assim como todos os que formulam fundamentalmente em termos de repressão as relações entre sexo e poder, à ilusão de que falar de sexo e de sua repressão é ir contra essa repressão, é transgredir, e, portanto, ir contra o poder que a empreende, pôr-se fora de seu alcance. Ilusão porque a repressão não é a única estratégia posta em prática pela rede de relações de poder em relação ao sexo, mas sim apenas umas delas, que não figura necessariamente entre as fundamentais, embora possa servir de ponto de apoio para essas últimas. Aliás, a gratificação, o prazer sentido em denunciar a repressão, em sentir-se afrontando o poder — o “benefício do locutor”, para usar uma expressão cunhada por Foucault (1993, p. 12; 45) —, não é mais que um efeito-instrumento desse mesmo poder, o qual, ao contrário do que às vezes parece, não opõe ao corpo e ao sexo limites a não serem transpostos, mas os envolve nas “*perpétuas espirais* de prazer e poder” das quais fala ainda o autor da **História da sexualidade**. Os corpos — e os discursos — estão envolvidos, assim, por uma

rede de poderes que alterna mecanismos de interdição e de incitação; ou seja: relaxam-se ou endurecem-se as proibições; incita-se ora ao prazer da sujeição, ora ao da transgressão, o que permite refinar, renovar e intensificar sempre os dispositivos de controle. É possivelmente um efeito desses mecanismos a permissividade em relação ao uso do palavrão por parte de meninas durante jogos de futebol — fenômeno testemunhado e relatado pelo entrevistador no conto (que, a nosso ver, parece satisfeito em ver refutada pelo menos uma das afirmações feitas pelo Autor):

“Você não acha que a pornografia falada está desaparecendo? Nos campos de futebol coros de meninas entoam esportivamente canções como esta, que ouvi domingo:

*Um, dois, três,
quatro, cinco, mil.
Eu quero que o Flu
vá pra puta que pariu.”*

“Ambas as palavras, puta e pariu, derivam do palavrão-chave, que é foder. É evidente que, no caso, as palavras estão tendo um efeito catártico, de alívio de tensões e pressões. Esse fenômeno é mais observável sempre que ocorre a regimentalização dos indivíduos, em tempo de guerra ou mesmo na paz, nos quartéis, nos asilos, nas prisões, nas escolas, nas fábricas, nos núcleos urbano-industriais de alta concentração demográfica. Nesses casos o uso de palavras proibidas é uma forma de contestação anti-repressiva. Mas basicamente a pornografia que ainda existe hoje é resultado de um latente preconceito antibiológico da nossa cultura. Lembro-me de ter lido as queixas de uma escritora que receava que, de tanto ser abusada, distorcida, transformada em lugar-comum, a linguagem pornográfica acabaria deixando de ser o lado avesso da nobre linguagem da religião e do amor, e nada restaria para exprimir o fausto da obscenidade, que, para muitas pessoas, aliás, é metade do prazer do ato sexual.” (FONSECA, 1994, p. 465).

Vê-se que a resposta do escritor apresenta novamente um tom ensaístico (deve ter feito parte do artigo de Fonseca sobre pornografia ao qual se refere Coutinho) e que nela ele analisa o incidente presenciado pelo entrevistador, começando pela palavra considerada obscena. O Autor acaba, sem talvez o saber, descrevendo os efeitos gratificantes e a sensação de ir contra a repressão aos quais se referiu Foucault e salientando que o fenômeno em questão é mais visível naqueles espaços onde as pessoas estão reunidas, *arregimentadas*, sob uma determinada disciplina, ou *regimento* — “arregimentar” e “regimentalização” (usada pelo Autor) são palavras que curiosamente possuem a mesma raiz. Em outros termos: justamente naqueles espaços cujo objetivo é a normalização e a disciplina dos indivíduos (espaços dos quais se ocupou grande parte das análises de Michel Foucault), observa-se a “contestação anti-repressiva” por meio da pornografia, a qual permite,

ao mesmo tempo, que os indivíduos aliviem a sensação de repressão e que, com isso, sejam mais eficazes os controles e disciplinas.

Pouco depois de falar sobre essa “contestação anti-repressiva” observável nos espaços de “regimentalização” dos indivíduos, o escritor se refere ao que seria, em sua opinião, a raiz da pornografia que ainda existe hoje. Ele, no entanto, não desenvolve a idéia formulada e acaba fornecendo mais um exemplo do “benefício do locutor” auferido por aqueles que julgam estar desafiando o poder repressivo ao valer-se da pornografia, ainda que entre as quatro paredes de um quarto. O efeito do abuso das propriedades “liberadoras” da pornografia, conforme se depreende da reclamação da escritora mencionada pelo Autor, seria, por fim, sua completa inocuidade, e provavelmente a dos indivíduos que a empregam (o que pode ser bastante útil para uma forma de poder que busca tornar os indivíduos dóceis e disciplinados...).

Possivelmente apoiando-se na disposição favorável do Autor em relação aos discursos considerados pornográficos, o repórter volta ao assunto que encetou toda a discussão até aí, talvez com a intenção de fazer o escritor cair numa cilada armada por ele mesmo: “ ‘Seu livro, *O anão* etc., pode ser considerado pornográfico?’ ” (FONSECA, 1994, p. 465). Ao que parece, porém, o Autor percebe a armadilha e se escora no conceito de literatura pornográfica corrente entre os críticos (conceito esse que deve ter sido mencionado no artigo de Fonseca que já referimos):

“A maioria dos livros pornográficos se caracteriza por uma série sucessiva de cenas eróticas cujo objetivo é estimular psicologicamente o leitor — um afrodisíaco retórico. São evitados todos os elementos que possam distrair o leitor do envolvimento unidimensional a que ele é submetido. São livros de grande simplicidade estrutural, com enredo circunscrito às transações eróticas dos personagens. As tramas tendem a ser basicamente idênticas em todos eles, há apenas diferenças de grau na escatologia e na perversão. Desde que não seja excessivamente exposta a esse tipo de literatura, a maioria dos leitores é estimulada por ela. Não há nada mais chato do que a saturação erótica barata. A própria complexidade do livro mencionado por você, *O anão* etc., exclui o livro dessa categoria. Você sabe que não existe anão algum no livro. Mesmo assim alguns críticos afirmam que ele simboliza Deus, outros que ele representa o ideal da beleza eterna, outros ainda que é um brado de revolta contra a iniquidade do terceiro mundo.” (FONSECA, 1994, p. 465).

O tom zombeteiro é retomado quando o Autor finalmente responde à pergunta do entrevistador, depois de discorrer sobre o que seria a literatura pornográfica. Há até, a nosso ver, uma nota cômica no fato de o escritor ter chamado a atenção para a inexistência, na trama do livro, do anão

que dá nome à obra. Para o leitor (e talvez até para o repórter, que pode ter lido o que se falou do livro, mas não o livro...), trata-se de uma “revelação” que pode soar cômica ou auto-irônica, por ser feita em seguida à afirmação do Autor a respeito da “complexidade” da dita obra (como se a inexistência do anão contribuisse para essa “complexidade”).

Se de um lado (o do Autor e sua obra) há comicidade ou auto-ironia complacente, há de outro lado (o dos críticos de literatura), derrisão implícita na última frase do trecho acima reproduzido, em que são elencadas algumas interpretações estapafúrdias e estereotipadas da crítica a respeito da figura — inexistente — do anão no livro do escritor entrevistado. Conquanto estapafúrdias e estereotipadas, essas interpretações são elogiosas e excluem o livro da classificação pornográfica. O repórter, porém, como ele próprio admite depois, não quer desviar o debate da pornografia, por isso contrapõe a essas explicações as críticas que qualificam o livro como pornográfico:

“Mas outros também já disseram que o livro não passa de um pirão de vulgaridades gratuitas, erotismo cru e ações grosseiras, desnecessárias e fúteis, temperado por uma mente suja.”

“Pirão ou ensopado? Já disseram coisa parecida do Joyce.”

“Você se acha parecido com o Joyce.”

“Odeio o Joyce. Odeio todos os meus antecessores e contemporâneos.”

“Daqui a pouco a gente já fala disso. Não gostaria de sair da pornografia, por enquanto, está bem? A leitura de livros pornográficos pode levar o indivíduo a um comportamento mórbido ou anti-social?”

“Ao contrário. Para muitas pessoas seria aconselhável a leitura de livros pornográficos, pelos mesmos motivos catárticos que levaram Aristóteles a propor aos atenienses que fossem ao teatro.”

“Então, para essa gente, o ideal seria um teatro pornográfico?”

“Exatamente. Isso que se chama pornografia nunca fez mal, e às vezes faz bem.”

“Mas muitas pessoas, inclusive alguns educadores, psicólogos, sociólogos, não pensam assim.”

“Há pessoas que aceitam a pornografia em toda parte, até, ou principalmente, na sua vida particular, menos na arte, acreditando, como Horácio, que a arte deve ser dulce et utile. Ao atribuir à arte uma função moralizante, ou, no mínimo, entretenedora, essa gente acaba justificando o poder coativo da censura, exercido sob alegações de segurança ou bem-estar público.”

“Por falar em segurança. Existe uma pornografia terrorista?”

“Existe, e, ao contrário das outras pornografias, ela tem um código anafrodisíaco, em que o sexo não tem nem glamour, nem lógica, nem sanidade — apenas força. Mas a pornografia terrorista é tão estranha que já foi chamada de pornografia science-fiction. Exemplos destacados desse gênero são os livros do Marquês de Sade e de William Burroughs, que causam surpresa, pasmo e horror nas almas simples, livros onde não existem árvores, flores, pássaros, montanhas, rios, animais — somente a natureza humana.” (FONSECA, 1994, p. 466, grifo nosso).

O aspecto que sobressai nos excertos supracitados é a insistência do entrevistador em manter o Autor falando sobre pornografia. A impressão é a de que ele quer extrair a *confissão* de que o escritor interrogado é a favor da pornografia e de que seus livros são pornográficos. Ao mesmo tempo, o repórter astuta e cautelosamente tenta transmitir a idéia de que a pornografia é essencialmente deletéria — afinal, insinua ele, essa é a opinião de psicólogos, educadores etc.; além disso, existe até uma pornografia “terrorista”, segundo o Autor! Por seu turno, o escritor segue de fato defendendo a pornografia, mas de modo a chamar a atenção para a hipocrisia ou a má-fé da maioria de seus detratores — atente-se para a insistência em denunciar que a pornografia é freqüentemente utilizada como justificativa para a censura. O tom das falas do Autor segue expositivo, indicando que devem ter saído também do já mencionado escrito de Fonseca sobre pornografia.

Aproveitando-se, mais uma vez, das afirmações favoráveis a respeito da pornografia (no caso, o comentário implicitamente apologético a respeito da escrita de Sade e de Burroughs), o repórter parece instigar o Autor a enunciar uma relação necessária entre natureza humana e pornografia, ou seja, fazê-lo cair numa cilada discursiva. A resposta do escritor é mais oblíqua do que talvez o repórter esperasse. Para o leitor, entretanto, dá a indicação de aspectos que talvez sejam os mais importantes no conto, ou mesmo a chave para seu entendimento: *Intestino grosso*, título da narrativa em exame, é também título de um livro do Autor, e, ao lado do comentário feito por este, inicia a elucidação do cerne das idéias do escritor entrevistado (e, talvez, do próprio Fonseca). Em primeiro lugar, prega o Autor, deve-se retirar a maldição que se teria abatido sobre o corpo, sobre a porção animal do homem, por efeito da repressão. Novamente, portanto, o escritor dá mostras de que formula basicamente em termos de repressão a relação entre sexo e poder (fórmula essa que, conforme indicou Foucault, não dá conta de todas as facetas dessa relação):

“O que é a natureza humana?”

“No meu livro *Intestino grosso* eu digo que, para entender a natureza humana é preciso que todos os artistas desexcomunguem o corpo, investiguem, da maneira que só nós sabemos fazer, ao contrário dos cientistas, as ainda secretas e obscuras relações entre o corpo e a mente, esmiúcem o funcionamento do animal em todas as suas interações.” (FONSECA, 1994, p. 466).

O entrevistador, porém, quer formulações mais explícitas e que apontem o comprometimento de seu interlocutor com a pornografia:

“A pornografia, como, por exemplo, as viagens espaciais e o sarampo, tem futuro?”

“A pornografia está ligada aos órgãos de excreção e de reprodução, à vida, às funções que caracterizam a resistência à morte — alimentação e amor, e seus exercícios e resultados: excremento, cópula, esperma, gravidez, parto, crescimento. Esta é a nossa velha amiga, a pornografia da vida.” (FONSECA, 1994, p. 467).

A resposta, a despeito de não corresponder exatamente à pergunta, não poderia ser mais “empenhada” e conclui a elucidação que se iniciou com a alusão ao livro-título *Intestino grosso*, expondo o núcleo do conceito de pornografia segundo o Autor: a pornografia se relaciona aos órgãos e funções que mantêm a vida e que são comuns a todos os animais; não devemos esconjurá-la, portanto, nosso corpo, nossa porção animal, pois é justamente essa porção que nos mantém vivos...

Possivelmente satisfeito por ter obtido uma resposta tão comprometida (e comprometedora), o repórter decide concluir a discussão a respeito da pornografia, aproveitando a “deixa” da referência à vida. Ou, então, satisfeito ou não, decide tentar arrancar do Autor mais declarações reveladoras a respeito de seu posicionamento em relação à pornografia: “ ‘Existe uma pornografia da morte, como queria Gorer? Desculpe citar nominalmente alguém, sei que você não gosta, mas foi você que criou o precedente, citando Aristóteles, Joyce e Horácio.’ ” (FONSECA, 1994, p. 467).

Vale salientar que, pela primeira vez, o entrevistador cita um autor (ou ao menos é a primeira vez que ele cita diretamente um autor), demonstrando assim sua erudição. Também é interessante o fato de ele desculpar-se e justificar-se, além de deixar claro seu cuidado em não desagradar ao Autor. Mais importante, todavia, é ressaltar o fato de ser Geoffrey Gorer o citado. **Pornografia da morte (*Pornography of death*)** é o nome do trabalho publicado por esse historiador inglês em 1955. Analisando o fenômeno da recusa e da eliminação do luto, Gorer mostra nesse estudo que a morte se tornou indigna e proibida, como o sexo o fora na Era Vitoriana. Substituiu-se, segundo ele, uma interdição por outra (Cf. TAMURA, 2006). É o que o Autor diz, com outras palavras, em resposta à indagação do repórter:

“Sim, ela está se criando. À medida que a cópula se torna mais mencionável e o seu coro de menininhas entoado nos estádios de futebol cantigas com palavões da velha pornografia, vai sendo escondida uma coisa cada vez menos mencionável, que é a morte como um processo natural, resultante da decadência física, que é a morte pornográfica, a morte na cama, pela doença — e que se torna cada vez mais secreta, abjeta, objeccionável, obscena. A outra morte — dos crimes, das catástrofes, dos conflitos, a morte violenta, esta faz parte da Fantasia Oferecida às Massas pela Televisão hoje, como as histórias de Joãozinho e Maria antigamente. Está surgindo,

pois, uma nova pornografia, a que poderíamos denominar de pornografia de Gorer.” (FONSECA, 1994, p. 467).

Foucault (1993, p. 130-132) também fala, no primeiro volume de sua **História da Sexualidade**, dessa “desqualificação da morte”, a qual se manifesta no desuso crescente dos rituais fúnebres. Para ele, isso decorre do fato de os procedimentos do poder estarem também cada vez mais afastados da morte, pois a forma de poder que se desenvolveu a partir do século XVII e que se distribui como uma rede por todo o corpo social até hoje é uma forma de poder que tomou a seu cargo a vida, a qual deve promover e principalmente gerir, disciplinando os corpos e regulando os fenômenos populacionais. Bastante convenientemente, aliás, Foucault deu a essa forma de poder o nome de *biopoder*. Pensaríamos, assim, com relação à idéia enunciada pelo Autor de que a pornografia está ligada às funções do organismo animal e humano que garantem a vida, o seguinte: se é considerado pornográfico tudo o que se refere às funções e necessidades fisiológicas, isso se deve ao fato de essas referências denunciarem o ponto de incidência desse poder disciplinador de corpos e regulador de populações, normalizador em suma. Ou então a identidade pornografia—funções fisiológicas está na particularidade de nossa porção animal remeter a um período da história humana em que o homem ainda não era capaz de exercer poder sobre a vida e estava totalmente à mercê das leis da natureza, como os demais seres vivos. Todas essas nossas especulações prestam-se, enfim, a destacar a propriedade e a argúcia do raciocínio do Autor ao associar pornografia e vida. Isto é: embora, com Foucault, discordemos do Autor quanto à hipótese de que a relação entre sexo e poder é essencialmente de coibição (hipótese essa implícita nas declarações do escritor), consideramos válida e inventiva a relação que ele estabelece entre pornografia e funções orgânicas — pornografia e vida, afinal.

Cabe notar ainda, com respeito à passagem em questão, que o Autor contrapõe à morte “pornográfica” a morte que não se quer esconder (ao contrário do que vem ocorrendo com a morte natural): a morte catastrófica, “espetacular”, que atrai e fascina os olhares na sociedade dominada pelo consumo de imagens em que vivemos. Estranho para um poder centrado na vida que seja essa a morte que se permite e se deseja mostrar... (Talvez porque a maioria das pessoas considere a morte violenta obra do acaso, que não se pode prever e prevenir, ao contrário da morte natural?)

No parágrafo subsequente, o entrevistador faz da morte um “gancho” e parece preparar outra armadilha para o Autor, ao retomar a frase oferecida gratuitamente pelo escritor:

“Você disse, pelo telefone, o lema, adote uma árvore e mate uma criança. Isso significa que você odeia a humanidade?”

“Meu slogan podia ser, também, adote um animal selvagem e mate um homem. Isso não porque odeie, mas, ao contrário, por amar os meus semelhantes. Apenas tenho medo de que os seres humanos se transformem primeiro em devoradores de insetos e depois em insetos devoradores. Em suma, tem gente demais, ou vai ter gente demais daqui a pouco no mundo, criando uma excessiva dependência à tecnologia e uma necessidade de regimentalização próxima do formigueiro. Vai chegar o dia em que a melhor herança que os pais podem deixar para os filhos será o próprio corpo, para os filhos comerem. Aliás é chegado o momento de fazermos, nós os artistas e escritores, um grande movimento cultural e religioso universal, no sentido de se criar o hábito de nos alimentarmos também com a carne de nossos mortos, Jesus, Alá, Maomé, envolvidos na campanha. Está havendo um terrível desperdício de proteínas. Swift e outros já disseram coisa parecida, mas estavam fazendo sátira. O que eu proponho é uma nova religião, superantropocêntrica, o Canibalismo Místico.” (FONSECA, 1994, p. 467).

A extravagância das afirmações do Autor pode ter sido bastante conveniente para os possíveis propósitos insidiosos do repórter, pois ofusca uma idéia subjacente razoável e legítima, que é a dos perigos decorrentes da superpopulação do planeta. O escritor pode estar sendo intencionalmente provocativo, e as provocações e exageros talvez sejam feitos precisamente com o objetivo de alarmar, mas acabam alimentando a fome de declarações bombásticas e o sensacionalismo que movem a imprensa, mesmo a cultural:

“Você comeria o seu pai?”

“Em churrasco ou ensopadinho, não. Mas em forma de biscoito, como foi mostrado naquele filme, eu não teria a menor repugnância em devorar meu pai. É possível ainda que alguém queira devorar a mãe assada, inteirinha, como uma galinha, para depois lamber os dedos e os beijos, dizendo, mamãe sempre foi muito boa. É uma questão de gosto.” (FONSECA, 1994, p. 468).

Que o Autor parece deleitar-se com as próprias declarações é perceptível. Um leitor que acompanhe a ficção de Rubem Fonseca também notará a referência ao cinema, que o contista costuma homenagear em suas obras.

A indagação que o entrevistador faz em seguida afigura-se motivada pelas provocações contidas na fala anterior do escritor; ao mesmo tempo, é típica das entrevistas com escritores, o que indica uma retomada do “roteiro” convencional que o repórter abandonou em certos momentos:

“Você escreve os seus livros para um leitor imaginário?”

“Entre meus leitores existem também os que são tão idiotas quanto os legumes humanos que passam todas as horas de lazer olhando televisão. Eu gostaria de poder dizer que a literatura é inútil, mas não é, num mundo em que pululam cada

vez mais técnicos. Para cada Central Nuclear é preciso uma porção de poetas e artistas, do contrário estamos fudidos antes mesmo da bomba explodir.” (FONSECA, 1994, p. 468).

O tom provocativo usado pelo Autor agora atinge diretamente, como se vê, parcela de seus próprios leitores, cuja imbecilidade ele ridiculariza impiedosamente. Ele também defende o papel da literatura como antídoto contra a fragmentação e a concentração do conhecimento operada pela crescente especialização. Também se faz presente no discurso do escritor a impotência diante da ameaça de um desastre nuclear, que passou a aterrorizar o mundo no período da Guerra Fria (no qual se inscreve a época em que o conto foi escrito), impotência essa que deriva igualmente da centralização do saber nas mãos de alguns peritos.

Valendo-se, provavelmente, da referência ao papel da literatura na contemporaneidade, o entrevistador lança outra pergunta convencional, mas pertinente no que toca à produção literária do Brasil e de seus vizinhos latino-americanos:

“Existe uma literatura latino-americana?”

“Não me faça rir. Não existe nem mesmo uma literatura brasileira, com semelhanças de estrutura, estilo, caracterização, ou lá o que seja. Existem pessoas escrevendo na mesma língua, em português, o que é muito e tudo. Eu nada tenho a ver com Guimarães Rosa, estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado. Passamos anos e anos preocupados com o que alguns cientistas cretinos ingleses e alemães (Humboldt?) disseram sobre a impossibilidade de se criar uma civilização abaixo do Equador e decidimos arregaçar as mangas, acabar com os papos de botequim e, partindo de nossas lanchonetes de acrílico, fazer uma civilização como eles queriam, e construímos São Paulo, Santo André, São Bernardo e São Caetano, as nossas Manchesteres tropicais com suas sementes mortíferas. Até ontem o símbolo da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo eram três chaminés soltando grossos rolos negros de fumaça no ar. Estamos matando todos os bichos, nem tatu agüenta, várias raças já foram extintas, um milhão de árvores são derrubadas por dia, daqui a pouco todas as jaguatiricas viraram tapetinho de banheiro, os jacarés do pantanal já viraram bolsa e as antas foram comidas nos restaurantes típicos, aqueles em que o sujeito vai, pede capivara à Thermidor, prova um pedacinho, só para contar depois para os amigos, e joga o resto fora. Não dá mais para Diadorim.” (FONSECA, 1994, p. 468).

Além do abandono definitivo do tom jocoso (que cede lugar a uma virulência arrebatada), sobressai especialmente, nessa extensa passagem, a irrupção de uma série de outras questões relevantes. Irrupção essa propiciada pela negativa do escritor: a inexistência de uma literatura latino-americana é corroborada pela discrepância observável entre a literatura regionalista de um

Guimarães Rosa e a literatura assumidamente urbana do Autor; os temas urbanos da obra deste último denunciam o congestionamento urbano resultante em parte da concentração fundiária, preservada com violência; a persistência de problemas como esse remete, por seu turno, à incredulidade das nações desenvolvidas quanto à viabilidade da América Latina em termos de “civilização”, bem como aos esforços equivocados do Brasil (especialmente da região Sudeste) para alcançar o desenvolvimento por meio da mera transposição de modelos estrangeiros; por fim, esses padrões estrangeiros de desenvolvimento, materializados numa industrialização predatória, reportam a suas conseqüências nefastas, em especial a degradação da natureza... (A propósito, o Autor demonstra uma preocupação ecológica que só se tornou disseminada no País muito recentemente...) Fechando a exposição, afinal, o escritor volta à literatura, para reafirmar a extemporaneidade da escrita regionalista.

Assim, em vista dessa explanação inflamada, soa no mínimo curiosa, se não descabida, a insistência do entrevistador: “ ‘Mas existe ou não existe uma literatura latino-americana?’ ” (FONSECA, 1994, p. 468). Ao que o Autor prefere responder sumariamente, dando o assunto por encerrado e citando uma figura conhecida por poucos: “ ‘Só se for na cabeça do Knopf.’ ” (FONSECA, 1994, p. 468). O repórter passa então a outro tema, recorrendo a uma afirmação do Autor feita em outra ocasião:

“O que você quer dizer com isso de escrever o *seu* livro? É este o conselho que você dá aos mais jovens?”

“Não estou dando conselhos. Mesmo porque o sujeito pode tentar escrever a *Comédie humaine* aplicando à sua ficção as leis da natureza ou a *Metamorfose*, rompendo com essas mesmas leis, mas cedo ou tarde ele acabará escrevendo o seu livro, dele. Cedo ou tarde acabará sujando as mãos também, se persistir.” (FONSECA, 1994, p. 468-469, grifo do autor).

A réplica do escritor parece-nos um pouco obscura, mas a interpretaríamos assim: o Autor acredita que não é preciso dar conselhos aos mais jovens sobre a escritura de um livro, pois, mesmo que eles tentem imitar algum modelo, “cedo ou tarde” o livro que escreverem terá a marca própria *deles*, será o *seu* livro (o livro *deles*). Se persistirem, um dia essa marca própria os comprometerá, “sujará suas mãos”, vinculando-os inevitavelmente a um ponto de vista, a uma visão do mundo, a uma identidade ou um rótulo classificatório.

A pergunta que põe termo à entrevista não poderia ser mais convencional: “ ‘Última pergunta: você gosta de escrever?’ ” (FONSECA, 1994, p. 469). Já a resposta do Autor é, ao mesmo

tempo, inesperada e previsível: inesperada, porque se imagina que um escritor goste de escrever; previsível, em virtude da atitude permanentemente provocativa do escritor entrevistado:

“Não. Nenhum escritor gosta realmente de escrever. Eu gosto de amar e de beber vinho: na minha idade eu não deveria perder tempo com outras coisas, mas não consigo parar de escrever. É uma doença.” (FONSECA, 1994, p. 469).

É interessante a comparação da compulsão por escrever a uma doença. Ela nos reenvia tanto à posição marginal em que o Autor situa a si mesmo, quanto à transgressão própria ao ato de escrever da qual fala Foucault (1992).

É com essa confissão derradeira que termina a entrevista, cujo material coincidentemente atingiu o volume necessário, conforme calcula o repórter: “ ‘Acho que já temos bastante.’ ”, eu disse desligando o gravador. (FONSECA, 1994, p. 469). Nos parágrafos seguintes, vemos o entrevistador comparecer, com a incumbência cumprida, à presença do Editor:

Depois de transcrita a entrevista fui ao Editor.

“Esta entrevista parece um *Dialogue des Morts* do classicismo francês, de cabeça para baixo.” (FONSECA, 1994, p. 469).

Não se sabe se o repórter está desabafando ou justificando-se; de todo modo, parece apoiar-se na ostentação de cultura, que, entretanto, não impressiona o Editor, interessado provavelmente apenas na repercussão da entrevista depois de publicada: “ ‘Vamos publicar assim mesmo’, disse o Editor.” (FONSECA, 1994, p. 469). Resta ao repórter, portanto, informar ao Autor o valor a ser pago pelas palavras pronunciadas:

Telefonei para o Autor.

“Você disse duas mil seiscentas e vinte e sete palavras e nós vamos lhe mandar o cheque respectivo.” (FONSECA, 1994, p. 469).

A “frase-recibo” do entrevistador consuma, assim, o estatuto de mercadoria alcançado pela literatura (afinal, sugere também que a verborragia do escritor serve não só à exposição de suas idéias, mas também a objetivos menos nobres, isto é, pecuniários...). Justifica-se, assim, a descortesia do escritor, pois receber o pagamento pela mercadoria vendida não passa de uma obrigação: “O Autor nem agradeceu. Mais uma vez desligou o telefone na minha cara.” (FONSECA, 1994, p. 469). Porém, o entrevistador atribui a atitude à arrogância que é típica dos escritores, a seu ver: “ ‘Esses escritores pensam que sabem tudo’, eu disse, irritado.” (FONSECA, 1994, p. 469). E, na opinião do

Editor, o saber (ou a presunção de saber) significa ter o ameaçador poder de contestar a ordem estabelecida, o “sistema”: “ ‘É por isso que são perigosos’, disse o Editor.” (FONSECA, 1994, p. 469). Contraditório como o *biopoder* que permeia o tecido social, promovendo a vida e tornando-a precária ao mesmo tempo, o poder de que o escritor seria investido, no entender do Editor, põe em movimento tanto a repressão quanto a incitação ao discurso — e, com isso, em última instância, a constituição de mais saberes e poderes.

5.2 A metamorfose em escritor: começar é (ex)terminar

Ao contrário de *Intestino grosso*, o título do próximo conto a ser objeto de exame, *Começo* (**Pequenas criaturas** – 2002), soa bastante comum, quase típico de um conto contemporâneo, isto é, curto e de amplas possibilidades de significação. O fato de ser a narrativa que paradoxalmente fecha o livro já acena com implicações significativas. As características do título também se aplicam, de certa forma, ao parágrafo inicial. A primeira frase, sintética, reitera o nome dado ao conto: “Começar — o resto vem depois.” (FONSECA, 2002, p. 275); ao mesmo tempo, desperta a curiosidade do leitor a respeito do que o narrador pode considerar importante começar, antes de tudo, a fim de que o desenvolvimento e o desfecho venham naturalmente (consideração essa implícita na mencionada frase inicial). As orações que se seguem não dão nenhuma indicação precisa do que isso seria, quase pelo contrário; a frase que sucede a primeira, por exemplo, além de indicar que a narração é feita em primeira pessoa, apenas relata uma ação aparentemente nada extraordinária, conquanto não rotineira: “Sábado e domingo fui a uma feira de livros na praça perto de minha casa, uma porção de quiosques com enorme quantidade de títulos, existem livros sobre qualquer assunto.” (FONSECA, 2002, p. 275). O período imediatamente seguinte, porém, fornece-nos índices mais específicos a respeito de uma característica do narrador — o gosto pela leitura — e, assim, explica a ação relatada no trecho anterior: “Aproveitei e passei esses dois dias andando de uma barraca para a outra, lendo trechos de centenas de livros.” (FONSECA, 2002, p. 275). A existência desse traço de caráter é informada pelas orações subseqüentes: “Os encarregados desses quiosques são como os camaradas dos sebos, não se incomodam se você dá uma manuseada no volume. E havia pouca gente interessada.” (FONSECA, 2002, p. 275). Ao que elas indicam, o narrador é assíduo freqüentador de sebos, o que sugere também uma possível falta de recursos — já indiciada no fato de que o narrador

conta ter *aproveitado* a oportunidade propiciada pela realização da feira de livros perto de sua casa para ler trechos de vários dos volumes expostos. Ressaltaríamos ainda, nessa passagem, as observações feitas pelo narrador acerca da suposta complacência dos atendentes e/ou donos de sebos e do desinteresse geral pelos livros verificável atualmente. Além de uma visão cética a respeito da realidade, depreende-se dos trechos nos quais essas observações se inserem que o narrador utiliza uma linguagem simples, com coloquialismos, mas sem incorreções, própria a um indivíduo de razoável escolaridade: “Os encarregados desses quiosques são como os camaradas dos sebos, não se incomodam se você dá uma manuseada no volume. E havia pouca gente interessada.” (FONSECA, 2002, p. 275, grifos nossos).

O segundo parágrafo do conto, ao contrário do primeiro, oferece elementos mais explícitos: ajuda, por exemplo, a elucidar o porquê das ações supostamente banais contidas no trechos anteriores. Vistas à luz desse segundo parágrafo, ou mesmo das duas frases que o abrem, tais ações agora sugerem também uma busca de “inspiração” por parte do narrador, que se revela um aspirante a escritor. A condição de protagonista deste, diga-se de passagem, é fortemente sugerida por essas duas frases de abertura: “Quero escrever um livro. Não penso em outra coisa. [...]” (FONSECA, 2002, p. 275). O restante do parágrafo confirma essa condição, além de um outro aspecto ainda mais relevante igualmente sugerido pelas referidas orações: a obsessão do narrador-protagonista por escrever um livro e seu constante fracasso em tornar realidade essa ambição. Conforme o leitor irá percebendo, trata-se do “mote” a respeito do qual versará todo o relato:

Quero escrever um livro. Não penso em outra coisa. Li uma entrevista de um autor importante, não me lembro do nome, na qual ele dizia que sentava na frente do computador para escrever sem saber o quê, e à medida que escrevia, as idéias iam surgindo na sua cabeça, os personagens, a história, tudo. Se você quer escrever, aconselhava ele, comece — escrever é começar. Uma coisa simples, como todas as verdades. E a gente começa um livro dando-lhe um título, sem ele o livro não adquire o sopro inicial de vida necessário ao seu desenvolvimento, um livro é como uma pessoa, tem que ter logo um nome de batismo. Ontem comecei um livro, mas desisti. Fiquei horas em frente do papel, olhando para o título, e não saiu mais nada. Rasguei aquela folha e joguei no lixo. Hoje começo outro. Com título diferente, é claro, o primeiro abortou. Escrever é começar. (FONSECA, 2002, p. 275-276, grifos nossos).

Do excerto reproduzido acima, destacaríamos o terceiro período; em primeiro lugar, por evidenciar o esforço do narrador-protagonista em munir-se de recursos que o auxiliem a escrever um livro. Recursos esses que incluem ler entrevistas concedidas por “entendidos” no assunto, ou seja, por

autores “importantes”, ainda que deles afirme não guardar os nomes... Em segundo lugar, por indicar que a personagem central não recorre somente à opinião de um escritor “importante”, mas à opinião de um escritor “importante” que se põe a trabalhar mesmo sem saber sobre o que escrever — em outras palavras, de uma “autoridade” que se defronta com o mesmo problema enfrentado pelo narrador-protagonista (e que consegue solucioná-lo). A solução encontrada e recomendada aos que desejam escrever um livro explica, aliás, a frase com que o conto começa e, principalmente, o procedimento do narrador-protagonista que se irá constatar em todo o decorrer da leitura: “Começar — o resto vem depois. [...] Se você quer escrever, aconselhava ele, comece — escrever é começar. [...]” (FONSECA, 2002, p. 275). Note-se que o trecho que contém o conselho do escritor entrevistado parece reproduzir as palavras deste em discurso indireto livre. No entanto, pode-se dizer o mesmo ou não dos períodos que o sucedem; ou seja, não é possível saber se a consideração a respeito do conselho em questão — “Uma coisa simples, como todas as verdades.” — é feita pelo próprio escritor que o enuncia, nem dizer se o “método” de iniciar um livro dando-lhe um título é de “autoria” desse mesmo escritor. Essa ambigüidade talvez decorra justamente do emprego de uma linguagem em que mesclam coloquialismos e termos mais cultos (vide nossos grifos a propósito), além do discurso indireto livre, que “contaminam” a dicção das frases seguintes, nas quais a convicção do narrador-protagonista contrasta com o fracasso experimentado em sua primeira tentativa de escrever e relatado logo em seguida.

O que talvez aí mais chame a atenção do leitor seja a comparação contida no “método” adotado pelo narrador-protagonista, seja a conselho do escritor entrevistado, seja por iniciativa própria (alternativas “indecidíveis”, como tentamos sugerir). Dito de outra maneira, sobressai a personificação do livro, ainda mais se recordarmos que vivemos numa sociedade em que tudo se tornou mercadoria, coisa — livros e pessoas inclusive. Sobressaem ainda as duas visões correlacionadas implícitas em tal comparação: (1ª) a de que não é possível escrever um livro sem antes dar-lhe um título; (2ª) a de que a existência de uma pessoa não se efetiva se ela não tiver um nome. Essa importância do nome soa contraditória à face da organização socioeconômica contemporânea, em que os indivíduos mal se diferenciam em meio às massas; por outro lado, se pensarmos que sem o nome, o nome de batismo, o registro civil, as pessoas não usufruem de existência em termos legais, e que o nome (ou, mais exatamente, o número) com que são registrados os indivíduos os submete à classificação e ao controle social, político e econômico, haveremos de concordar com a afirmação do narrador e/ou do escritor

em questão. Com respeito à outra visão implícita na mencionada comparação, destaca-se primeiramente por ser contrária à prática mais comum que é a de dar um título a um livro, a qualquer texto, só depois de escrevê-lo (ou, pelo menos, de começá-lo). O procedimento seguido pelo narrador-protagonista, entretanto, faz bastante sentido, se refletirmos mais uma vez acerca do fato de que vivemos em uma sociedade mercadológica. Ora, Roland Barthes (1977, p. 244) observa que a sociedade, “por motivos comerciais”, precisa “assimilar o texto a um produto, a uma mercadoria”; assim, o papel do título consiste em “marcar o início do texto, isto é, constituir o texto em mercadoria”. Por essa razão, Barthes prossegue afirmando, um dos sentidos simultâneos de todo título é anunciar que o que lhe sucede é “um pedaço de literatura”, ou seja, “de fato, uma mercadoria”. O símile feito entre uma pessoa e um livro acaba por traduzir, por conseguinte, a reificação dos indivíduos e da literatura operada pelo capitalismo. É interessante notar, no entanto, que, embora se harmonize com a lógica capitalista, o “método” de atribuir um título, uma *marca*, ao livro antes de iniciá-lo não proporciona êxito ao narrador-protagonista, que não desiste, apesar disso. Note-se que, além de insistir no “método”, ele ainda se aferra à comparação entre o nascimento de uma pessoa e o de um livro.

Após a passagem em questão, o relato sofre uma pausa, marcada por um espaço em branco na página e ao qual sucede um longo parágrafo. Este se inicia por uma espécie de título, grafado em maiúsculas e seguido da descrição, delimitada por aspas duplas, de uma personagem — um homem gordo, rancoroso, pobre e desejoso da vingança anunciada pelo “título” da passagem em questão:

A VINGANÇA — “As pessoas que o conheciam não seriam capazes de imaginar que ele pudesse realizar alguma coisa grandiosa. Era um homem gordo e ninguém esperava que conseguisse aquela proeza admirável. Como não havia heróis gordos no cinema, na televisão e na História, eles também não podiam existir na vida real. Jesus era magro, o Demônio era magro. Um Casanova gordo? Só se fosse um xeque. Sim, Buda era gordo, mas devia haver alguma razão sanscrítica para ele ser representado por uma imagem pachorrenta, sempre sentada, enquanto os outros, os magros, estão de pé ou a cavalo. Os gordos são vistos como pessoas tolas que suam muito, que sobem escadas bufando exaustos, cuja nudez, quando não é repulsiva, é cômica. Os caricaturistas adoram os gordos. São ridicularizados, humilhados e ofendidos de todas as maneiras. Além de ser gordo, ele era pobre. Sim, ele era um gordo recalcado, se roendo de inveja e vergonha. Até que tramou a sua vingança, uma façanha assombrosa que lavaria a sua alma e a de todos os gordos do mundo.” (FONSECA, 2002, p. 276-277).

As frases que abrem o parágrafo subsequente, não precedido por aspas, explicam, ou antes confirmam, que o trecho anterior é o *começo* de um livro que o narrador-protagonista estava escrevendo: “Uma merda, esse começo. Não consigo inventar uma boa história. Tenho um título e um começo, mas o resto? [...]” (FONSECA, 2002, p. 277). De fato, esse princípio de livro distingue-se pelo título bem marcado (graficamente inclusive, graças às maiúsculas e ao travessão, que ajuda a destacar o título do fragmento textual), o que indica execução rigorosa do “método” já mencionado; além disso, as aspas e o teor do texto entre elas compreendido — a descrição, em terceira pessoa, de uma personagem que soa ficcional —, afora ainda a mudança de foco narrativo, denotam que se trata de uma citação, isto é, de um trecho que não pertence ao relato em primeira pessoa feito no início do conto. O *começo* em questão caracteriza-se por um estilo despojado, semelhante à dicção do narrador-protagonista no início do conto; certos termos, no entanto (como “sanscrítico”), além da correção gramatical, sugerem uma instrução maior que a demonstrada anteriormente pela personagem central e narradora. Essa característica talvez se deva ao fato de o fragmento ser uma tentativa de fazer literatura (que, para alguns, significa utilizar um vocabulário mais aprimorado e obedecer mais às regras da gramática...). Seja como for, esse germe literário também nos soa um tanto anômalo, muito *sumário* para um início de livro; mais semelhante àquelas sinopses que se lêem nas contracapas ou orelhas das obras lançadas ao mercado.

Existem diversos outros elementos a apontar no “começo” em questão, mas preferimos examiná-los junto aos aspectos notáveis do parágrafo seguinte, em que o aspirante a escritor faz o comentário metalingüístico de seu princípio de livro. A característica mais aparente do início desse comentário é uma impiedosa autocrítica, que o desabafo implícito no palavrão e o sentimento de impotência põem em evidência: “Uma merda, esse começo. Não consigo inventar uma boa história. [...]” (FONSECA, 2002, p. 277). A reflexão feita a seguir — “Tenho um título e um começo, mas o resto? [...]” (FONSECA, 2002, p. 277) — expõe a contradição inerente ao “método”, cuja eficiência era afirmada categoricamente pelo narrador já na primeira frase do conto: “Começar — o resto vem depois. [...]” (FONSECA, 2002, p. 275). A personagem principal até volta atrás em seu julgamento severo, ao encontrar alguns aspectos favoráveis em sua escrita. Observe-se, no entanto, que ele situa tais pontos fortes precisamente nas características que promovem a sedução do leitor: “O começo até que é razoável, cria um certo suspense ao falar de vingança, de uma façanha assombrosa. O leitor certamente ficará interessado. [...]” (FONSECA, 2002, p. 277, grifos nossos). A incompatibilidade

instaurada entre o desejo de agradar ao leitor e a incerteza quanto ao desenvolvimento da história que está escrevendo instalam um outro impasse na mente do narrador-protagonista:

[...] Mas que façanha assombrosa é essa? Jogar uma bomba num local cheio de gente? Isso acontece todo dia em várias partes do mundo, o herói matando em nome de Deus, mas não quero escrever uma história sobre a Fé, nem sobre nenhum outro dogma religioso. O personagem é um grande bandido? Bandido gordo não é raro, mas os bandidos realmente importantes são magros. [...] (FONSECA, 2002, p. 277).

Numa sociedade que privilegia a imagem e o espetáculo como a contemporânea, não é de admirar que nosso aspirante a escritor sinta dificuldade em imaginar uma proeza digna de assombro que possa ser cometida por sua criatura de papel. A referência aos violentos atentados terroristas das últimas décadas, motivados pelo fanatismo religioso e banalizados por sua frequência e maciça exibição pelos noticiários, ilustra essa dificuldade (e também um traço típico das narrativas de Fonseca: a alusão a elementos da realidade recente). Mais importante, porém, é chamar a atenção para o fato de o narrador-protagonista preocupar-se em imaginar um feito realmente espantoso para sua personagem, ou seja, para o fato de ele querer fugir ao já-visto, ao considerado corriqueiro. A nosso ver, esse desejo revela, mais que a vontade de ser original, a intenção, novamente, de satisfazer o leitor ávido de novidades e imagens fortes. Outro problema com o qual se defronta o narrador-protagonista refere-se à caracterização do herói de seu livro; embora o tenha definido como gordo, recalcado, pobre e ansioso por vingança, o pretendente a escritor não sabe se deve também transformá-lo num *grande* malfeitor. E, curiosamente, não apenas porque sua personagem precisa realizar uma proeza para vingar as ridicularizações sofridas, mas também, ou principalmente, porque a obesidade não condiria com um ato grandioso, criminoso ou não, como se depreende do comentário do narrador-protagonista e mesmo do próprio começo de livro.

Conforme o próprio narrador-protagonista é capaz de perceber, nas representações oferecidas pela cultura de massas e até pelo discurso histórico, os autores de feitos heróicos são quase todos magros; os gordos, em razão de seu físico ser considerado feio, grotesco, são relegados ao cômico. Como consequência dessas representações, a maioria das pessoas não consegue conceber a existência de um herói gordo. Assim — reconhece o escritor principiante do conto —, um herói obeso, ou mesmo um grande e gordo vilão, não seria somente contrário às expectativas dos leitores, mas até inverossímil aos olhos destes. Reformulações fazem-se, portanto, necessárias; aliás, sempre

que houver risco de frustrar as expectativas do público — é a conclusão a que chega o narrador-protagonista, que parece obcecado com a opinião de seus futuros leitores:

[...] Tenho que mudar o começo. Primeiro, riscar a façanha assombrosa. Outra coisa, um ato que lave a alma dos gordos do mundo inteiro é impossível. Posso deixar o personagem tramando uma vingança que lave a sua alma singular, um sujeito gordo pode lavar a própria alma matando um magrela qualquer, mas isso é pouco. O escritor não deve criar expectativas que não podem ser preenchidas. [...] (FONSECA, 2002, p. 277, grifos nossos).

Na passagem acima, as opções narrativas ponderadas pelo pretendente a escritor, além de conduzirem a mais um dilema resultante da obsessão em atender às expectativas do público leitor, remetem à principal característica das relações de poder tais como as concebe Foucault e são representadas na ficção de Fonseca: a peculiaridade de se tratar de microrrelações, isto é, de embates interindividuais, ocorridos ao nível do cotidiano. O narrador-protagonista intui, assim, que a luta de sua personagem para desfarrar-se dos ultrajes recebidos só pode ser travada contra um só ou poucos indivíduos, sob pena de soar inverossímil ao leitor que tem em mente ao escrever. Ao mesmo tempo, ele tem consciência de que a ação isolada de seu herói terá consequências igualmente isoladas (isto, é não será assombrosa, nem admirável) e que isso não basta a esse leitor. Mais uma vez, portanto, o anseio de satisfazer o público e as exigências do fazer literário levam nosso escritor principiante a uma encruzilhada. O período seguinte ilustra que o recurso à opinião e à experiência dos “especialistas” em escrever livros é um comportamento freqüente e, portanto, característico, do narrador-protagonista:

[...] Teve um desses caras cheios de livros publicados que, numa entrevista, os escritores adoram dar entrevistas, pontificou: ao escrever, livre-se da sua vidinha. Até que isso está bem bolado. Livre-se da sua vidinha. Então meu personagem vai deixar de ser gordo, ele é gordo porque eu sou gordo, vou livrar-me da minha vidinha. [...] (FONSECA, 2002, p. 277, grifos nossos).

Outros traços característicos já anotados se observam na mesma passagem: o emprego simultâneo de coloquialismos e de vocábulos mais eruditos (conforme se pode verificar nos trechos sublinhados), assim como o emprego do discurso indireto livre para reproduzir as palavras do escritor em cuja opinião ele se apóia. A propósito, vale anotar que, embora recorra às sugestões de autores renomados e as siga, o narrador-protagonista comenta com ironia o suposto apreço dos escritores pela concessão de entrevistas — apreço esse do qual o autor do conto é notoriamente exceção... No

comentário em foco, ouvem-se, assim, duas “vozes”:¹⁵ a da personagem aspirante a autor, na qual transparecem o ressentimento e a inveja, e a do autor do conto, Rubem Fonseca, que pode estar não apenas ironizando a vaidade de seus colegas, mas também seu próprio comportamento arredio — que alguns, aliás, dizem ser uma estratégia de *marketing*... Talvez seja igualmente uma extensão dessa ironia em relação aos escritores o uso do verbo *dicendi* mais específico e culto “pontificar” por parte do narrador e protagonista. O mesmo se pode dizer dos coloquialismos usados para expressar o que parece ser uma atitude ao mesmo tempo desdenhosa e complacente para com o ensinamento do autor entrevistado — “[...] Até que isso está bem bolado. [...]” (FONSECA, 2002, p. 277). O acatamento do preceito, porém, indica que por trás do desdém há ressentimento e frustração, mais perceptíveis nas frases que se seguem: “[...] Então meu personagem vai deixar de ser gordo, ele é gordo porque eu sou gordo, vou livrar-me da minha vidinha. [...]” (FONSECA, 2002, p. 277, grifo nosso). Aqui há alguns aspectos sobre os quais devemos nos deter. Em primeiro lugar, a respeito da lição dada pelo escritor, que o narrador cita e segue, observaríamos a conotação resultante do emprego do diminutivo: “vidinha” sugere vida mesquinha, miserável. Ora, seguindo a sugestão do autor, o narrador-protagonista assimila livrar-se da própria vida mesquinha a retirar do herói que está criando a característica física que ele próprio, narrador-protagonista—autor principiante, possui. A repetição do termo diminutivo após a revelação a respeito do próprio aspecto físico indicia que o protagonista atribui a miséria de sua vida ao fato de ser gordo. Podemos afirmar, portanto, ainda mais se levarmos em consideração as afirmações a respeito dos gordos feitas no “começo” em questão, que o herói criado pelo aspirante a escritor é seu *alter ego* — o que torna intrigante a distância estabelecida entre criatura e criador pelo foco narrativo em terceira pessoa. A não aceitação da própria aparência física e o desejo de não deixar transparecer para o leitor que criador e criatura são semelhantes podem, assim, estar intimamente associados e explicar o emprego da narração em terceira pessoa. Bastante oportuno, portanto, para um escritor iniciante insatisfeito com a própria vida, o conselho de “livrar-se de sua vidinha”. Implicaria esse conselho escrever sem deixar as vicissitudes da vida interferirem na obra, ou escrever apenas sobre existências felizes, “plenas”, ou seja, interessantes de se ler, pelo menos sob o ponto de vista de um certo tipo de público, o consumidor de *best-sellers*? Difícil decidir; porém, a particularidade de o escritor mencionado ser “um desses caras cheios de livros publicados” aponta

¹⁵ Os enunciados em que, no discurso de um mesmo enunciador, se podem perceber várias “vozes” foram estudados por O. Ducrot, que desenvolveu de forma sistemática a noção de polifonia de Mikhail Bakhtin. (Cf. MAINGUENEAU, 1996, p. 86).

para o sucesso editorial típico dos “mais vendidos”. De um modo ou de outro, a observância do dito conselho põe mais uma vez o narrador-protagonista contra a parede:

[...] Mas tenho que saber sobre o que eu escrevo, porra, não é fácil a gente se livrar da nossa vidinha. Eu sei o que é ser gordo, devo então fingir que sou magro e atribuir ao meu personagem magro os meus ressentimentos de gordo? [...] (FONSECA, 2002, p. 277-278, grifos nossos).

A questão que se apresenta é a da possibilidade ou impossibilidade de se escrever ficção sem ter experimentado os eventos e/ou sentimentos relatados. O narrador acredita que é preciso conhecer (= viver) a matéria sobre a qual se escreve, mas a necessidade e a conveniência de seguir o conselho de um conhecedor bem-sucedido do assunto se impõem (notem-se o palavrão e o coloquialismo contidos em seu desabafo e grifados no fragmento). O mais interessante é que o pretendente a escritor tem consciência de que conhecer as coisas a respeito das quais se escreve não é de todo necessário para convencer o leitor, e talvez justamente porque este em geral acredita no que lê, ou seja, acredita que o escritor sabe das coisas que escreve por tê-las vivido:

[...] Provavelmente o leitor não perceberá isso, que o personagem magro é na verdade um gordo frustrado e humilhado. Bem, vou fazer esse sujeito magro matar alguém, de preferência um político odiado, um tubarão das finanças ou outro figurão qualquer; a morte de um sujeito poderoso causa comoção e desperta simpatia para o assassino, até mesmo na vida real. E o herói, que os leitores pensam ser magro, lava a sua alma de gordo ao cometer esse ato mortal. [...] (FONSECA, 2002, p. 278, grifos nossos)

No trecho acima transcrito, constata-se que o narrador-protagonista agora sabe aproximadamente qual “façanha assombrosa” seu herói gordo deverá perpetrar: de qualquer forma, deverá ser o assassinato de um “sujeito poderoso” (ou seja, um embate interindividual). Essa resolução é tomada com o pensamento voltado, mais uma vez, para o público leitor, mais especificamente, ao que parece, aquele apreciador de tramas policiais, de suspense e de aventura. Vale notar que, além de elaborar uma trama do agrado de uma parcela significativa do público consumidor de livros, o aspirante a autor quer também angariar a simpatia do leitor para o herói de sua história — que, embora não mais parecido fisicamente com seu criador, continua sendo o *alter ego* deste, pois tem “alma de gordo”. Entretanto, sempre em virtude da preocupação com a recepção de seu livro pelo leitor, novamente se apresenta o problema clichê *versus* novidade:

[...] O problema é que essa história de atentado já foi muito usada, os humilhados do mundo sempre cometeram atentados, contra príncipes, políticos, multidões,

causando guerras e comoções com esse gesto, mas alguém lembra o nome deles? Quem foi mesmo que matou o arquiduque Ferdinand? Quem foi mesmo que detonou aquela bomba que matou milhares de pessoas naquela parte do mundo? Não posso escrever coisas que o tempo apaga. Sinto-me num beco sem saída, comecei mal. Está uma merda, esse começo. Mas são estes os assuntos que interessam ao leitor, sexo, morte e dinheiro, não posso me afastar disso. Vou fazer outro começo. Escrever é começar. (FONSECA, 2002, p. 278, grifo nosso).

Um aspecto a nosso ver interessante no fragmento acima reproduzido é que o narrador-protagonista identifica os autores de atentados aos “humilhados do mundo”, em outras palavras, identifica-se com eles. Também imagina, como o mostra passagem anterior — “[...] a morte de um sujeito poderoso causa comoção e desperta simpatia para o assassino, até mesmo na vida real.” —, que os leitores também se identificam com esses indivíduos. Não surpreende, pois, que ele tenha decidido fazer de sua personagem um assassino. Como sempre, porém, instala-se um dilema ocasionado pela incompatibilidade entre o desejo de atender ao leitor e o de atender a suas próprias exigências como escritor — agora, o desejo de eternizar sua obra. O sentimento de impotência e o rigor da autocrítica retornam, aliás enunciadas quase da mesma maneira que antes: “[...] Sinto-me num beco sem saída, comecei mal. Está uma merda, esse começo. [...]” (FONSECA, 2002, p. 278, grifo nosso). A explicitação do desejo, ou melhor, da injunção de interessar o leitor é o que mais chama a atenção; e os temas são justamente os privilegiados pela literatura de massas: “[...] Mas são estes os assuntos que interessam ao leitor, sexo, morte e dinheiro, não posso me afastar disso. [...]”. A saída, uma vez que o “começo” em questão não pôde ter suas contradições resolvidas, é re-começar: “[...] Vou fazer outro começo. [...]”. A persistência no método expressa-se na repetição da frase (e “mote” da narrativa), posta, curiosamente, ao final dos dois segmentos do conto que foram examinados: “[...] Escrever é começar.”

Com efeito, os aspectos gráficos do parágrafo seguinte antecipam que se trata de um novo “começo” de livro: as maiúsculas da frase que o inicia e, assim, parece constituir o título; o travessão e as aspas inglesas, que se sucedem, nessa ordem, à referida frase... O texto compreendido entre os sinais de pontuação alceados, tal como o “começo” descartado pelo narrador-protagonista, consiste na descrição de uma personagem:

O HOMEM POR QUEM AS MULHERES ERAM LOUCAS — “Rodrigo era um homem comum, nem bonito nem feio, nem alto nem baixo, mas não precisava fazer coisa alguma para fazer as mulheres se apaixonarem por ele. Qualquer uma que conversasse com Rodrigo por mais de meia hora sentia-se inconscientemente

excitada, um calor na pele, uma espécie de euforia na mente. E o assunto podia ser qualquer um, sobre crianças e empregadas, a tediosa e recorrente conversação feminina, ou sobre política ou economia, caso uma mulher se interessasse por isso. Em suma, qualquer coisa. Quanto mais tempo a mulher ficasse ao lado do nosso herói, mais se encantaria com ele, pois Rodrigo era um homem que amava intensamente o sexo feminino e as mulheres sentiam isso, como um gás inebriante, um feitiço, um sortilégio que as fascinava, seduzindo-as, contaminando-as, instigando-as a se entregarem a ele. As mulheres descobrem misteriosamente quando um homem é compulsivamente atraído pelo sexo feminino e respondem como mariposas atraídas pela luz. No início elas não entendiam o que estava acontecendo, mas, depois que se afastavam, Rodrigo permanecia em suas mentes. À noite, sonhavam com ele.” (FONSECA, 2002, p. 279).

Vários dos traços que caracterizam o início abortado de livro ressurgem nessa nova tentativa: o foco narrativo em terceira pessoa; o estilo coloquial, mas correto, e pontuado por termos, expressões ou construções mais cultas (isto é, semelhante ao empregado pelo pretendente a escritor em seu relato em primeira pessoa); os comentários quase sempre sarcásticos e em tom de máxima; e certa semelhança com os textos dos resumos que se lêem nas contracapas e/ou orelhas de livros. Mas há também diferenças, ainda que aparentemente irrelevantes: o título é longo; a personagem descrita não é mais anônima, nem mal-sucedida, pelo contrário (o criador, diga-se de passagem, refere-se à criatura como “nosso herói”, invadindo, desse modo, o relato com a alusão aos papéis narrativos exercidos por ele e sua personagem). Provavelmente, no entanto, essa forma de tratamento tenha mais a intenção de ironizar a personagem e seu extraordinário poder de sedução; ou então, se inconsciente, traia o desdém do fracassado criador por sua bem-sucedida criatura... Aliás, o traço característico do novo herói inventado pelo narrador-protagonista — ser irresistível para as mulheres — certamente deve ter sido pensado com vistas à exploração do tema “sexo”; afinal, segundo constatação do próprio escritor iniciante, esse é um dos assuntos que interessam ao leitor. Vê-se, assim, que o narrador-protagonista está obstinado em escrever um livro que seduza o leitor e, por isso, resolvido a “investir pesado” em fórmulas de sucesso garantido. As reflexões a respeito do novo “começo”, feitas no parágrafo seguinte, denunciam uma preocupação ainda maior com o gosto do leitor. Destaque-se, logo na primeira linha, que a personagem central enuncia e executa, ao mesmo tempo, a revisão textual que fará ao longo do parágrafo: “Reveja este começo, o começo exige atenção especial. [...]” (FONSECA, 2002, p. 279).

No reexame do nome do herói, parecem embater-se a preocupação com o leitor e o desejo de não soar banal: “[...] Não gosto do nome do personagem, Rodrigo. É nome de novela de

TV. [...]” (FONSECA, 2002, p. 279). Mas é impossível saber se o pretendente a escritor não gosta do nome “de novela” de sua personagem porque ele pode desagradar ao público ou porque, embora possa, ao contrário, agradar aos leitores (justamente por ser nome “de novela”), esse nome (pela mesma razão) soa demasiado batido, o que vai de encontro a sua já demonstrada ambição de “inovar”. A imposição de agradar ao público ainda acrescenta uma nota quase burlesca ao chocar-se com as mal dissimuladas convicções machistas do narrador-protagonista:

[...] E não posso comparar a mulher a uma mariposa, esse nome tem conotações negativas, as prostitutas eram chamadas, e ainda o são, de mariposas, e quando falo que as mulheres só gostam de falar sobre crianças e empregadas pareço um desses machistas que acham as mulheres inferiores, e mesmo se elas fossem inferiores, como atestam algumas opiniões de peso, um escritor não pode dizer isso, perde os leitores femininos [...] (FONSECA, 2002, p. 279-280, grifo nosso).

Essa nota quase burlesca se alteia quando, ao já confesso anseio de interessar ao leitor, junta-se a explicitação do desejo de ganhar de dinheiro fazendo literatura (que não difere muito, no final das contas, do desejo de interessar ao público): “[...] e as mulheres podem não entender o que lêem mas compram livros. [...]” (FONSECA, 2002, p. 280). A exigência imperiosa de não afastar-se das expectativas do leitor mais uma vez esbarra nas necessidades do narrador-protagonista como escritor, no caso, a da exatidão dos termos para a expressão das idéias que deseja pôr no papel:

[...] E quando digo que o herói seduzia as mulheres contaminando-as, estou usando uma metáfora que pode parecer inadequada. Contaminar é contagiar; provocar uma infecção, corromper, viciar, era isso mesmo que eu queria dizer, mas todo cuidado é pouco com as metáforas. [...] (FONSECA, 2003, p. 280, grifo nosso).

Note-se que a explicação a respeito do verbo “contaminar” cita a definição dicionarizada (em outras palavras: o narrador-protagonista, preocupado ao mesmo tempo com a expressão de suas idéias e com a recepção do leitor, chega a recorrer ao dicionário para certificar-se dos significados do vocábulo que pretende usar). A observação aforística a respeito do caráter traiçoeiro das metáforas evoca, aliás, uma frase dita por uma antiga personagem de Rubem Fonseca, o também aspirante a escritor Paul Morel de **O caso Morel**: “Nada temos a temer, exceto as palavras.” (FONSECA, 2003, passim). Não por acaso, portanto, em vista dessa observação, o narrador-protagonista é acometido novamente pelo sentimento de impotência e por uma auto-imagem negativa:

[...] Mas esse começo também está uma merda, não sei o que vai acontecer depois, todas as idéias que galopam pelo meu cérebro deixam-me confuso. Fico horas na

máquina de escrever, rasgo mil folhas de papel, mas não vou para a frente, fico atolado. [...] (FONSECA, 2002, p. 280).

Uma saída se apresenta, porém — o recurso aos benefícios da tecnologia, à qual vêm recorrendo cada vez mais escritores (o próprio Fonseca, inclusive) e aí representada pelo microcomputador pessoal: “[...] Acho que vou comprar um computador. Dizem que isso ajuda. Escrever é começar.” (FONSECA, 2002, p. 280). O curioso é que, desta vez, o narrador não menciona diretamente o conselho de escritores. Todavia, encerrando a seção, a repetição da frase “escrever é começar” (já transformada, portanto, em bordão característico da personagem) demonstra a confiança no “método” sugerido pelo tal escritor “importante”.

Por seus aspectos gráficos, semelhantes aos dos “começos” anteriores, o leitor logo percebe que o parágrafo seguinte ao que acabamos de analisar constitui mais um princípio de livro escrito pelo narrador-protagonista:

O ARGENTÁRIO — “Era um bancário rico e poderoso, o dinheiro lhe dava autoridade, abria-lhe portas, conseguia-lhe mulheres e mesuras, e, quanto mais dinheiro possuía, maiores eram sua influência, prestígio e poder junto a seus pares e sobre a legião de subordinados que lhe prestava vassalagem. A ninguém interessava a maneira pela qual obtivera seus vastos recursos financeiros, parte deles certamente de maneira ilícita ou imoral, afinal ele era um banqueiro. O dinheiro dá uma aura de respeitabilidade, além de um irresistível charme, a ladrões, rufiões, putas, traficantes, assassinos, assaltantes, pedófilos, estelionatários e corruptos em geral.” (FONSECA, 2002, p. 280-281).

Repetem-se também, como não é difícil observar, aspectos relativos ao conteúdo e ao estilo. Trata-se novamente da descrição de uma personagem (encetada, a propósito, pela terceira vez, pela forma verbal “era”); o novo protagonista é bem-sucedido, como o do segundo começo, ainda que em outro âmbito; continuam os comentários sentenciosos, as construções gramaticalmente corretas e os termos eruditos, já a partir do título (“argentário”, “mesuras”, “vassalagem”, “rufiões”...). Na verdade, a linguagem parece menos coloquial, embora haja agora a ocorrência de um inédito palavrão (“putas”). Também se pode considerar novidade a insinuação a respeito do mau-caratismo da personagem, cuja abastança de origem duvidosa encaixa-se, diga-se de passagem, no tema “dinheiro”. Como já apontamos, no entender do narrador-protagonista, esse é, além de “sexo” e “morte”, um dos assuntos que mais interessam ao leitor, cuja satisfação obceca o narrador-protagonista, conforme se pode mais uma vez constatar nos comentários que ele faz sobre o novo

“começo”, situados, como sempre, no parágrafo subsequente. Nesse trecho, chama a atenção primeiramente a auto-avaliação mais positiva feita pelo narrador (embora o palavrão ateste sua renitente falta de confiança): “Esse começo não está uma merda tão grande quanto os outros, mas tenho algumas dúvidas.” (FONSECA, 2002, p. 281). As dúvidas às quais se refere o escritor iniciante parecem ilustrar o já costumeiro conflito entre as convicções do autor — expressas, aliás, de maneira conceituosa, como faz o narrador de seu “começo” — e sua preocupação de convencer o leitor, perante o qual deseja parecer coerente, racional e original:

[...] Misturar pedófilos e assassinos com putas, estelionatários e corruptos é meio arbitrário, não obstante a atração pelo dinheiro ter a mesma essência do pendor pela depravação. Além disso, falar mal de banqueiros é um clichê, até revistas chatas de economia fazem isso. [...] (FONSECA, 2002, p. 281, grifos nossos).

O período seguinte mostra que há também embate, no ânimo do narrador-protagonista, entre o desejo de ser original e o rancor provocado pelo fato de ter dívidas bancárias:

[...] Minha indecisão não tem nada a ver com o fato de que estou devendo dinheiro ao banco, mesmo sendo um bom motivo para ir à forra dos juros escorchantes que me cobram. [...] (FONSECA, 2002, p. 281).

Em outras palavras, agora é mais evidente a tentativa desesperada por parte da personagem central de “livrar-se de sua vidinha”. O desejo de vingar-se daqueles que convertem sua existência numa “vidinha” desta vez é enunciado, diferentemente do que se verifica no começo da história sobre o irresistível sedutor Rodrigo, em que é indisfarçável, mas não assumido, seu ressentimento contra o desprezo das mulheres (às quais deve repugnar, por sua obesidade). Ressalvemos que o ressentimento transparece já no primeiro “começo”, mas é no segundo que ele começa a tentar pôr em prática o conselho de “livrar-se de sua vidinha”. Conselho esse que parece impraticável, pois o rancor releva-se, a despeito dos esforços do narrador-protagonista em dissimulá-lo — ele até procurou atribuir à figura odiada o charme que, em sua opinião, só os criminosos possuem:

[...] Não sei por que atribuí um irresistível charme ao banqueiro. Um banqueiro, mesmo que tenha um passado deslumbrante de fraudes, tramóias e trapaças, como a maioria, a partir do momento em que a máscara que usa vira a sua verdadeira face, como todas as máscaras que não se tiram do rosto, ele se torna um sujeito sem charme. Ladrões, assaltantes e assassinos podem, sim, ter charme para os leitores. [...] (FONSECA, 2002, p. 281).

Reconciliam-se aí, pela primeira vez, o propósito de interessar ao leitor e as convicções e ressentimentos do narrador-protagonista (aos quais ele dá vazão sob a justificativa da necessidade de ser verossimilhante e de atrair o interesse dos leitores). A origem do rancor (ou, pelo menos, de uma boa parte dele) se esclarece nas linhas seguintes — como se não bastasse endividá-lo e dar lucro ao banqueiro, o computador que o narrador-protagonista resolveu comprar para ajudá-lo a escrever mostra-se pouco eficiente:

[...] Estou usando um computador, que comprei com dinheiro financiado por um banco, é claro, não tenho dinheiro sobrando, mas parece que o computador não está me ajudando tanto quanto eu pensava. [...] (FONSECA, 2003, p. 281-282)

Com efeito, o aspirante a escritor chega mais uma vez à conclusão de que seu começo é ruim e deve ser descartado — “[...] Lendo novamente o parágrafo que começa a história do banqueiro não tenho dúvidas de que está também uma droga. [...]” (FONSECA, 2002, p. 282). No entanto, o abandono do palavrão que sempre usava para qualificar os “começos” abortados (uma “merda”), e a firmeza que se depreende da frase com que expressa seu propósito, indicam que a sensação de impotência parece ter ficado para trás: “[...] Vou abandonar esse começo, mas não desisto, escrever é começar. [...]” (FONSECA, 2002, p. 282, grifos nossos). O “método” é o mesmo, como o prova a repetição do bordão, mas a disposição de espírito é bem outra, conforme o demonstra a frase que conclui a seção: “[...] Agora estou mais motivado.” (FONSECA, 2002, p. 282). A própria particularidade de o parágrafo que acabamos de examinar não se concluir com o dito bordão testemunha que uma mudança se operou no aspirante a escritor.

Os aspectos gráficos do novo “começo” transcrito pelo narrador-protagonista, iguais aos dos outros “começos” (título em maiúsculas, seguido de travessão e aspas inglesas), não apontam para qualquer mudança; o texto delimitado pelas aspas, porém, contém elementos que o diferenciam dos demais produzidos pela personagem principal. Posto que consista, como os outros, na descrição em terceira pessoa de uma personagem, esta não se inicia mais pela forma verbal “era”. Os verbos que introduzem as características da personagem (embora estejam no pretérito imperfeito do indicativo, como a abandonada forma verbal “era”) são transitivos, isto é, exigem um complemento, um objeto, o que contribui para conferir ao novo herói, a nosso ver, mais concretude e também para reforçar-lhe a determinação de caráter:

OS SERES HUMANOS NÃO MERECEM EXISTIR — “Gostava de matar baratas, pisando-as com a sola do sapato, mas um dia, depois de matar uma barata, o seu pensamento começou a vagar de maneira descontrolada e inquietante. Queria ser um escritor, ainda que soubesse que *cada vez mais livros são publicados e menos livros são lidos*, e que se conseguisse publicar um livro a crítica não tomaria conhecimento do seu trabalho, *os críticos só se interessam pelos livros que vendem, por best-sellers cretinos*. Mas não ia desistir do seu propósito, apesar da inquietação que se apoderou dele, do descontrolo do seu pensamento, nesse dia em que matou a barata. *Um escritor necessita de um certo domínio sobre seus pensamentos, deve possuir o poder de dirigi-los no sentido que desejar, e se isso não for totalmente possível o escritor não tem motivo para ficar preocupado, precisa apenas dar um certo método às suas divagações*, mesmo se essas digressões o levem a se perguntar, por que mata apenas baratas? Por que não mata uma pessoa?” (FONSECA, 2002, p. 282, grifos e itálico nossos).

Nota-se, depois de seu insólito e grotesco gosto por exterminar baratas, que a personagem descrita é um resoluto aspirante a escritor, como o narrador-protagonista. Pouco antes de observarmos essa semelhança, porém, identificamos, já no primeiro período do começo em questão, introduzida pela conjunção adversativa “mas”, uma referência literária. O trecho nos trouxe fatalmente à memória a passagem do romance **A paixão segundo G. H.** (1964), de Clarice Lispector, em que a heroína, ao deparar com uma barata, começa a refletir sobre sua existência e acaba por comer o inseto, o que lhe proporciona algo como um “*insight*” (ou uma “epifania”, no dizer de alguns críticos literários) a respeito de sua própria vida.

Quanto ao narrador do germen de livro em questão, expressa-se como os narradores dos outros “começos”, de maneira irônica e aforismática (atente-se para os trechos em itálico), isto é, como o narrador-protagonista do conto. Curiosa, a propósito, é a observação a respeito da crítica e dos chamados *best-sellers*; ora, a contumaz preocupação com o leitor demonstrada até aí nos mostrou um escritor iniciante que insiste em escrever precisamente sobre temas de predileção dos *best-sellers*, ou seja, que quer ser lido e comprado. Ei-lo novamente tentando livrar-se de sua “vidinha”? Seja como for, a menção a *esse* dia em que a personagem matou *a* barata (ou seja, ao dia em que os pensamentos descontrolados deste levaram-no a perguntar-se por que matava apenas baratas, e não pessoas) instaura um clima de suspense, efeito bastante encontrável nos *best-sellers* e apreciado pelos leitores (e não só os de *best-sellers*). Esse efeito parece-nos mais intenso do que o alcançado nos “começos” anteriores, pois se alude mais abertamente à morte, mais especificamente ao assassinato de uma pessoa. O suspense é ainda reforçado porque essa alusão se faz em forma de pergunta, e

também em razão do emprego do pronome demonstrativo e do artigo definido, que denotam circunstâncias conhecidas apenas pela personagem, não pelo leitor:

“[...] do descontrole do seu pensamento, nesse dia em que matou a barata. [...] mesmo se essas digressões o levem a se perguntar, por que mata apenas baratas? Por que não mata uma pessoa?” (FONSECA, 2002, p. 282, grifos nossos).

Além disso, a intensificação do suspense torna o “começo” em questão mais parecido com as já mencionadas sinopses que se lêem nas orelhas ou contracapas de grande parte dos livros. Ao que parece, em suma, mais semelhanças do que diferenças em relação aos “começos” rejeitados. O fato de o herói do novo começo ser um escritor iniciante, como o narrador-protagonista, não constitui, ao menos aparentemente, índice de mudança; afinal, a personagem central do primeiro “começo” também se parecia com seu criador. Então, que modificação poderia ter-se produzido no espírito do narrador-protagonista? Como de hábito, é o parágrafo no qual o pretendente a escritor realiza a metalinguagem de seus textos que ilumina estes últimos.

A primeira coisa que chama a atenção nos novos comentários metalingüísticos é a avaliação totalmente positiva feita, pela primeira vez, pelo narrador-protagonista, o que sugere, de fato, transformação: “Gosto deste novo começo. [...]” (FONSECA, 2002, p. 283). O período seguinte, a princípio, parece não guardar relação nenhuma com o anterior (isto é, não parece explicar por que a personagem central desta vez aprecia o que escreveu); aparentemente só revela que criador e criatura têm mais características em comum: “[...] Não consigo acabar com as baratas que me perseguem, dedetizo periodicamente a minha casa mas elas sobem do apartamento de baixo, onde mora uma velha suja e petulante. [...]” (FONSECA, 2002, p. 283). O importante, porém, é que o período em questão evoca outra obra de Clarice Lispector com a qual o conto em análise mantém um diálogo ainda mais intenso.¹⁶ Compare-se a passagem que acabamos de transcrever com a seguinte, extraída do conto *A quinta história*, da mencionada escritora:

Esta história poderia chamar-se “As Estátuas”. Outro nome possível é o “O Assassinato”. E também “Como Matar Baratas”. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem.

A primeira, “Como Matar Baratas”, começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse

¹⁶ Devemos a observação à valiosa contribuição da professora Suzi F. Sperber, do Departamento de Teoria e História Literária – Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) – Unicamp (Universidade Estadual de Campinas).

em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas. Assim fiz. Morreram.

A outra história é a primeira mesmo e chama-se “O Assassinato”. Começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me. Segue-se a receita. E então entra o assassinato. A verdade é que só em abstrato me havia queixado de baratas, que nem minhas eram: pertenciam ao andar térreo e escalavam os canos do edifício até o nosso lar. [...] (LISPECTOR, 1977, p. 81, grifo nosso).

No trecho grifado, é explícita a citação do texto de Clarice, cujas cinco “histórias”, idênticas no conteúdo mas distintas na maneira pela qual são (re)contadas, são vivamente evocadas pelos diversos “começos” (também em número de cinco, diga-se de passagem) ensaiados pelo narrador-protagonista da narrativa de Fonseca em estudo.

Prosseguindo na leitura, percebe-se que a convivência do narrador-protagonista com baratas causa-lhe extremo aborrecimento; já no começo em questão, não há indicação específica de que o mesmo ocorra com a personagem criada pelo aspirante a escritor, até pelo contrário, pois esta se deleita em matar baratas pisando-as com o sapato. Na verdade, a fonte de todo o dissabor sentido pelo narrador é sua vizinha do andar de baixo, uma velha cuja falta de higiene ocasiona a proliferação de baratas; cujas ofensas o humilham e cuja agilidade física o surpreende e exaspera:

[...] dedetizo periodicamente a minha casa mas elas [as baratas] sobem do apartamento de baixo, onde mora uma velha suja e petulante. Ontem ela disse, sai da minha frente, gordo molenga, quando me encontrou na escada. A velha desgraçada subia os degraus com mais rapidez do que eu. [...] (FONSECA, 2003, p. 283).

Ao que parece, a personagem central está habituada a conter-se ante as manifestações de desprezo da velha, embora tenha vontade de matá-la: “[...] Dei passagem a ela sentindo vontade de agarrar o seu magro pescoço pelancudo e exterminar naquele momento a sua vida inútil. [...]” (FONSECA, 2002, p. 283). O ódio recalcado exprime-se na seleção vocabular que se verifica nesse trecho do relato, principalmente nos adjetivos usados para compor a caracterização da velha (“pelancudo”, “inútil”; “agarrar”, “exterminar”). A propósito, lembrando-nos de um trecho do “começo” em questão, vemos que a raiva sentida (e reprimida) pelo pretendente a escritor ao ser ridicularizado por sua lentidão em subir escadas já encontrara sua liberação no fazer literário:

[...] Os gordos são vistos como pessoas tolas que suam muito, que sobem escadas bufando exaustos [...]” (FONSECA, 2002, p. 276-277).

Ontem ela disse, sai da minha frente, gordo molenga, quando me encontrou na escada. A velha desgraçada subia os degraus com mais rapidez do que eu. [...] (FONSECA, 2002, p. 283).

Mas retrocedamos um pouco e notemos o (vão) esforço higiênico do narrador-protagonista para manter sua casa livre das baratas e da sujeira que elas trazem e representam. A assepsia e os cuidados com o corpo foram erigidos em valores com o processo de disciplinarização/normalização que a partir do século XVIII se operou na sociedade ocidental, valorização essa que hoje não só se intensificou e tornou-se típica, mas em alguns casos se converteu em obsessão pessoal. Note-se também que o esforço se revela inútil não só porque a falta de higiene da velha inviabiliza a eliminação das baratas, mas também porque o próprio narrador-protagonista ostenta em seu corpo a negação da tão buscada salubridade (não só por ele, mas pela sociedade contemporânea em geral, como já observamos) — a obesidade, acusada justamente por uma personagem que se revela a própria encarnação da tão temida deterioração corporal: a vizinha velha e suja. A obesidade, em outras palavras, torna-o um excluído, marginaliza-o mesmo em relação a outros excluídos; daí outra parte (talvez a maior) da raiva que o narrador-protagonista sente pela velha: esta, embora arruinada fisicamente pela velhice e pela sujeira, é magra e ágil, como se exige hoje dos corpos jovens.

Como é compreensível, ao período em que o escritor iniciante menciona seu desejo de matar a velha sucede um outro no qual ele enuncia seu ódio às baratas, como costuma matá-las (de maneira semelhante, se não idêntica, à empregada pelo herói de seu começo) e como pretende matá-las a partir de agora: “[...] Odeio baratas e antes as matava pisando nelas, mas hoje vou matá-las com a minha mão, isso me dará uma satisfação especial, eu me vingo assim do nojo e do medo que me causam. [...]” (FONSECA, 2002, p. 283). Cabe ressaltar o motivo pelo qual a personagem central do conto resolve, segundo ela própria, matar as baratas, de agora em diante, com as próprias mãos, literalmente — por vingança. O sentimento em questão é um dos principais móveis da ação homicida empreendida pelos protagonistas dos contos de Fonseca contra aqueles que eles odeiam e invejam. Em razão da proximidade dos períodos mencionados, velha e barata acabam assimilando-se, e a nova maneira de exterminar os odiados insetos afigura-se um modo vicário de vingar-se da velha (que, assim como as baratas, enoja e intimida o narrador-protagonista). É visível nos gestos e também nas conseqüências destes últimos a determinação que o toma: “[...] Corro atrás da primeira barata que

aparece na cozinha e achato-a com um forte golpe, sinto a barata estalando e enchendo de gosma fedorenta a palma da minha mão, que esfrego vitorioso no chão da cozinha. [...]” (FONSECA, 2002, p. 283, grifos nossos). Na referência à secreção corpórea expelida pela barata esmagada, distinguimos duas “vozes”. Uma é a do autor do conto, Fonseca, em sua característica menção a fluidos corporais e no diálogo intertextual com *Intestino grosso*, pois literalmente o narrador-protagonista suja suas mãos, como vaticinara o escritor do conto que analisamos no item anterior, e isso será decisivo para sua ambição de escrever um livro, conforme se verá ao final do relato. A outra “voz” é, mais uma vez, a do episódio da barata em **A paixão segundo G. H.** Tanto o pretendente a escritor de *Começo* como a personagem principal do romance de Clarice Lispector provam do nauseante muco interior de uma barata e experimentam sensações que mudam suas vidas. Atente-se ainda para a aproximação que o narrador-protagonista faz entre seu gesto de esfregar a mão conspurcada no chão e a obtenção da vitória. Note-se, em seguida, a identidade entre os sentimentos experimentados pelo herói do “começo” e pela personagem principal do conto, após matarem a barata — o mesmo descontrole de pensamentos, que, entretanto, leva aquele a *cogitar* matar uma pessoa e este a *pôr em prática* o ato de matar um ser humano:

[...] Meus pensamentos correm como ferozes tigres famintos perseguindo gazelas assustadas numa infundável pradaria. Não vou passar o resto dos meus dias matando baratas. Desço ao andar de baixo. Quando a velha abre a porta eu entro e a agarro pelo pescoço, esganando-a. [...] (FONSECA, 2002, p. 283).

O pleonasma contido na frase em que o narrador-protagonista relata sua ida ao andar em que a velha mora (“Desço ao andar de baixo”) evoca até, a nosso ver, o tema da descida aos infernos, a qual é equivalente à provação pela qual se fizeram passar tanto a personagem de **A paixão segundo G. H.**, quanto o escritor iniciante de *Começo*. Atrevemo-nos a dizer também que a comparação, vista retrospectivamente (isto é, depois de lermos o incidente do assassinato da velha), entre os pensamentos descontrolados do narrador-protagonista e a perseguição de gazelas assustadas por tigres famintos, conquanto seja talvez apenas um efeito de estilo, corrobora a transformação ocorrida com o aspirante a escritor. A analogia narrador-protagonista—tigre faminto e velha—gazela assustada é bastante clara, em nosso entender; o que surpreende é assimilação do grotesco (a velha suja e o escritor gordo e pobre) ao elevado, ao nobre (gazela e tigre, respectivamente). Dito de outro modo: a elevação do grotesco que se verifica na utilização de uma imagem literária clássica e que

consubstancia a transformação do narrador-protagonista, ainda mal percebida por este: “[...] Ainda não sei dizer o que sinto. [...]” (FONSECA, 2002, p. 283). A despeito das diferenças, o comportamento do assassino lembra o do Raskolnikov do romance **Crime e Castigo** (1866), de Dostoiévski: “[...] Pego alguns objetos na casa para parecer que a velha foi morta por um ladrão. Ao sair, deixo a porta aberta, um vizinho qualquer vai descobrir o corpo. [...]” (FONSECA, 2002, p. 283). Aliás, o conflito do pretendente a escritor com sua repulsiva vizinha inevitavelmente evoca o vivido pelo protagonista do romance russo, pois este também tem problemas com uma velha agiota que o humilha e a quem ele acaba por assassinar. A bem da verdade, ambos os protagonistas (o deste conto e o do romance de Dostoiévski) se parecem muito: afora o fato de serem relativamente cultos e pobres, querem realizar algo grandioso. Lembremo-nos da frase dita por Raskolnikov: “[...] eu queria ser um Napoleão... Foi por isso que matei... [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2003, p. 384). E da obsessão do narrador-protagonista de *Começo* em escrever um livro. Além do desejo expresso por uma de suas criaturas ficcionais, o gordo frustrado do primeiro começo, de “realizar alguma coisa grandiosa”, uma “proeza admirável”, “uma façanha assombrosa” (FONSECA, 2002, p. 276-277). O diálogo intertextual, recorrente na prosa de Fonseca, é confirmado pela semelhança de caracterização entre as duas velhas: ambas são magras, têm o pescoço fino, causam repugnância aos protagonistas, são por estes qualificadas como “inúteis” e comparadas a insetos (a uma barata, no caso do conto em estudo, e a um piolho, em **Crime e castigo**). A homenagem ao autor russo por parte de Rubem Fonseca parece-nos, pois, evidente. Mas voltemos ao final do parágrafo em exame, no qual sobressai a segurança e a autoconfiança do narrador-protagonista quanto a sua impunidade. Impunidade essa garantida justamente pelas características que a personagem central passou a desprezar em si e que lhe foram atribuídas pela opinião da maioria das pessoas que com ele convivem e que o desprezam por possuí-las: “[...] Ninguém suspeitará de mim. Sou conhecido como um gordo manso e inofensivo. [...]” (FONSECA, 2003, p. 283). Vê-se que, pela primeira vez, para o narrador-protagonista, afigura-se vantajosa sua negativa auto-imagem — fornecida, paradoxalmente, pela opinião, pelo olhar, dos outros. A desforra, portanto, consuma-se. A vingança que dá nome ao primeiro “começo” escrito pelo pretendente a escritor completa-se na morte da velha que o afrontava com a constante evocação da insalubridade e do aniquilamento físico, presentes nela e nele.

Ao virarmos a página, no entanto, (se estivermos lendo a primeira edição de **Pequenas criaturas**), veremos que o conto não chegou ao final; que, diferentemente do que se observou em

relação aos outros “projetos” de livros, há um parágrafo a mais após o “começo” em questão (parágrafo e “começo” que, curiosamente, são os últimos...). E nesse último parágrafo, paradoxalmente, o narrador-protagonista conta que está dando prosseguimento ao “começo” que acabamos de examinar: “Neste momento estou desenvolvendo o começo da história que iniciei com o título que lhe deu o sopro inicial de vida. [...]” (FONSECA, 2002, p. 284). Note-se que ainda mantém a crença afirmada no início do relato (qual seja, a de que um livro, como uma pessoa, precisa receber antes de tudo um nome, que lhe insufla a existência). O retorno ao início da narrativa também se verifica no período seguinte, que nos reenvia ao primeiro “cenário” do conto, a feira de livros:

[...] No quiosque de livros da praça li um poema no qual o autor (roubei dele o título da minha história) diz que o mundo é doloroso, os seres humanos não merecem existir e ele, poeta, suspeita que a crueldade de sua imaginação está de certa forma conectada com seus impulsos criativos. [...] (FONSECA, 2002, p. 284).

Além da particularidade de ter sido aí que o aspirante a escritor encontra o título do começo que acaba vingando, é curioso o fato de o narrador-protagonista afirmar que *roubou* esse título a um autor. O bom êxito do empreendimento literário encetado pela personagem central está, assim, necessariamente ligado ao cometimento de um crime — *roubar* um título, *matar* a velha... Um “começo” só vinga, se uma vingança se concretiza na vida real? Só a imaginação de um crime, ao que tudo indica, não é suficiente, ao contrário do que diz o poeta “roubado”. O próprio “recém-nascido” escritor reconhece-o, com todas as palavras: “[...] Matar a velha, não a crueldade, como disse o poeta, mas a força do meu ato e não apenas a força da minha imaginação foi a impulsão que fará de mim um verdadeiro escritor. [...]” (FONSECA, 2002, p. 284). Ele também retoma o segundo conselho “ouvido” de um escritor, mas para repudiá-lo: “[...] Livre-se de sua vidinha? O escritor não pode livrar-se da sua vida. Escrever é começar. [...]” (FONSECA, 2002, p. 284). A lógica do conto nos aponta que é impossível para um escritor “livrar-se de sua vidinha”, porque é a vida (quase sempre miserável, precária), os cruentos combates cotidianos que nela se realizam (e que na ficção de Fonseca findam sempre em morte), que viabilizam a atividade do escritor. Escrever é começar, e começar, aqui, é engajar-se de corpo e alma nas violentas microlutas do violento cotidiano contemporâneo, ganhá-las — matar. Só assim se pode ter toda a história (e a História?) nas mãos: “[...] Escrever é começar. Tenho, agora, o começo, tenho o meio e o fim.” (FONSECA, 2002, p. 284). E isso, ao que indica a lógica dos contos de Fonseca, não vale só para os escritores.

6 Considerações finais

[...] Por certo, escrever um livro é sempre correr um risco qualquer. Por exemplo, de não ter sucesso em escrevê-lo. Quando se sabe de antemão onde se vai terminar ou se vai chegar, há uma dimensão da experiência que falta, aquela que consiste precisamente em escrever um livro arriscado de não chegar à parte final. [...]

[...] Não há razão para que se elabore não somente o livro, mas também a leitura do livro. A única lei é a de todas as leituras possíveis. [...]

Michel Foucault. **Uma estética da existência.**

Eis que chegamos ao termo de nosso trabalho, o que torna necessário sintetizar as “conclusões” a que chegamos por meio das análises aqui empreendidas. Colocamos o termo “conclusões” entre aspas por dois motivos. Em primeiro lugar, porque o autor aqui enfocado é um escritor vivo e ainda em franca produção, o que impossibilita declarações definitivas a respeito de sua obra. Em segundo, porque, embora tenhamos delimitado o espectro de nosso estudo, a ambigüidade das personagens de Rubem Fonseca, bem como de seu modo de narrar — características que nossas análises foram permitindo apreender — não permite que se faça qualquer afirmação categórica acerca de sua escrita, em particular a respeito do aspecto que precisamente motivou a realização deste trabalho: a questão do conformismo, que nos parecera um traço observável nas personagens dos contos mais recentes do autor. Além disso, o “mergulho” nas narrativas escolhidas mostrou-nos que a própria temática do conformismo é muito mais intrincada do que a princípio se pode supor. As concepções de Roland Barthes nos ajudaram, sim, a penetrar e palmilhar as “avenidas de sentido” da ficção de Fonseca; porém, essas multiformes “avenidas” se mostraram labirínticas, repletas de ramificações, desvios, becos sem saída e... armadilhas. Nesse trajeto em ziguezagues e círculos, nosso fio de Ariadne foram as idéias de Michel Foucault (e também as de Marx e Lukács), que nos levaram não ao fim do “labirinto”, mas a um “vestíbulo”, talvez central, cheio de “portas” a serem abertas. Restou-nos, portanto, abrir uma delas, que por sua vez nos propiciou uma visão cambiante, caleidoscópica, acerca da escrita do autor em questão. As “portas” que deixamos para trás talvez

pudessem proporcionar outros cenários, mas deixamo-los para os que, como nós, decidirem enleiar-se no emaranhado de palavras trançado pelas mãos quase sempre hábeis e ardilosas de Rubem Fonseca.

A natureza deste trabalho — acadêmica — torna mister, no entanto, que ensaiemos algumas considerações “finais” a respeito dessa visão “cambiante” e “caleidoscópica” propiciada por nosso sinuoso percurso.

Nos contos de Rubem Fonseca que constituem nosso recorte, é tecida uma intrincada trama de relações individuais na qual as personagens buscam permanentemente agir ou reagir como se estivessem empenhadas em um “jogo” ou numa “batalha”. A forma pela qual esses entes fictícios agem e reagem, as estratégias que mobilizam para conduzir as condutas de uns e outros, são ambíguas, remetem a uma pluralidade de significados que torna difícil definir caracterizações e motivações. A ambivalência, no entanto, não assinala apenas as ações e reações das personagens, mas também o modo como estas são narradas. Por estabelecerem alternadamente distâncias e proximidades em relação às personagens e ao leitor, os narradores de Fonseca constantemente “jogam” com as impressões dos leitores, desorientando-os quanto à caracterização das criaturas que povoam sua ficção e quanto à visão do mundo propiciada por esse ardiloso jogo narrativo. Para isso contribui também a escrita no mais das vezes descarnada, repleta de diálogos que os narradores se eximem de comentar, além de um freqüente jogo intertextual com a literatura universal e com produções anteriores do próprio autor, que, assim, constantemente reescreve suas obras e confere novas significações ao amplo legado literário com o qual dialoga. Em consequência, a trama urdida pelas relações entre as personagens do escritor, semelhantes às que se travam num jogo ou combate, afigura-se ainda mais emaranhada — irredutível, portanto, a análises e afirmações terminantes.

A nosso ver, encena-se, nas narrativas curtas que compõem nosso “*corpus*”, a rede de relações de poder observada por Foucault (1979; 1993; 1995) na moderna sociedade ocidental. Essa trama de relações, segundo o pensador francês, percorre todo o tecido social e instaura-se ao nível do cotidiano das interações entre as pessoas; obriga os indivíduos à sujeição (ou ao “conformismo”) a normas e “identidades” impostas e, ao mesmo tempo, suscita a resistência de alguns desses mesmos indivíduos, os quais agem uns sobre os outros por intermédio de estratégias que têm o objetivo de dirigir condutas, assemelhando essa teia de relações a um “jogo” ou mesmo a uma “batalha”.

Na teia de relações que estabelecem entre si, as personagens de Fonseca se observam e exibem umas às outras, a fim de avaliar e/ou dirigir comportamentos, recorrendo a um olhar

“panóptico” e vigilante como o identificado por Foucault (1979) nas relações cotidianas entre os indivíduos. Entretanto, esse olhar não serve, para as personagens de Fonseca, apenas a esse fim, que é o de exercer poder. Muitas delas, especialmente os marginais/delinqüentes criados pelo autor, utilizam seu olhar atento para fugir ao monitoramento e ao governo de suas condutas. Em *O conformista incorrigível*, observamos que esse olhar vigilante e controlador é encarnado por uma junta de médicos e psicólogos que o foca encarnadamente num paciente-problema. Esses especialistas pertencem, pois, àquelas instituições — a Medicina e a Psicologia — em cujas mãos as relações de poder, ou o *biopoder*, para usar a expressão de Foucault, depositaram a incumbência de zelar pela saúde do corpo e da mente da sociedade. Nos demais contos examinados, o “panoptismo” próprio ao “olho do poder” sobressai em relação a esse olhar “institucionalizado”. As personagens, “pessoas comuns”, dirigem-no a seus semelhantes, acusam desajustes e tentam corrigi-los. As reações dos “focos” para os quais converge esse olhar oscilam: ao lado das mudanças de comportamento esperadas, há também resistência: fuga ao olhar, mas também o emprego desse mesmo olhar atento para tornar-se inacessível, *invisível*, à vigilância e ao controle. Vimos, por exemplo, que o “intelectual” de *Soma zero* se esquia ao olhar insistente e perquiridor de sua amante, mas corta a própria orelha a pedido dela; já os assassinos e demais criminosos criados por Fonseca utilizam o mesmo olhar atento para escapar ao controle e à vigilância de suas ações ilícitas, como vemos em *O livro de panegíricos*, *O anjo da guarda*, *O Cobrador*, *Ganhar o jogo* e *Começo*.

Outra estratégia de lançam mão as criaturas de Rubem Fonseca é a extração ou a exteriorização de “confissões”, isto é, de confidências obtidas arditamente de seus interlocutores ou declarações espontâneas a respeito de si, a fim de que a “verdade” acerca dos “declarantes” se dê a conhecer e, assim, permita o governo mútuo de condutas. Esse procedimento assemelha-se à prática que Foucault (1993) identificou como um dos principais dispositivos postos em ação pelas relações de poder para a produção da “verdade”; é usado, entretanto, também de maneira ambivalente pelas criaturas de Rubem Fonseca. “Confessando” a seus interlocutores (entre os quais o leitor) seu passado e/ou suas ações e convicções presentes, de maneira forçada ou espontânea, elas exprimem tanto anuência e suscetibilidade, quanto oposição aos agentes do poder. Ou seja: ora as informações obtidas por meio dessas “confissões” permitem aos “inquisidores” ou “confidentes” modificar as condutas de seus “confessandos”, ora essas mesmas informações exprimem oposição às regras e convenções sociais. O jovem enfermeiro de velhos de *A matéria do sonho*, por exemplo, instado pelo dr. R;

confessa sua iniciação sexual com animais, mas expressa terminantemente sua recusa em ter relações sexuais com mulheres. Em contrapartida, segue obedientemente todas as instruções de seu protetor para receber a misteriosa Gretchen, que só ao final do conto se revelará: não como uma mulher, mas como uma boneca inflável. E em *Ganhar o jogo*, o narrador-protagonista “confidencia” aos leitores sua aparente submissão à hierarquia social e suas convenções, às regras do *jogo* entre ricos e pobres, mas também sua encoberta insubordinação a essas mesmas regras, que sagazmente manipula, de forma a voltá-las contra aqueles que de costume as fazem e controlam. A subversão operada por ele é sub-reptícia e velada, mas devastadora, a ponto de lhe permitir transformar a “confissão” de seu crime em proclamação de “vitória”.

Igualmente ambígua é a ação sobre os corpos exercida e/ou sofrida pelas personagens do escritor. Ação essa que, de acordo com Foucault (1979; 1993), caracteriza outra das dimensões das relações de poder: seu caráter corporal, material, físico (ou *microfísico*). Podem as personagens tanto agir sobre os corpos de outros “indivíduos” a fim de obter destes a conduta desejada, como reagir à inscrição das relações de poder em seus próprios corpos (que exibem “estigmas” como cicatrizes, mutilações, ausência de dentes, entre outras deteriorações), investindo sobre os de seus “oponentes” e “agressores”, como faz o narrador-protagonista de *O Cobrador*. Nesse último caso, a investida se dá de maneira violenta e vingativa, mas a violência frequentemente transparece também nas tentativas de dirigir comportamentos por meio da ação sobre os corpos. Os intercursos sexuais não raro se automatizam e brutalizam, e há personagens que reagem ao exercício dos poderes voltando-o violentamente contra seus próprios corpos, conforme se observa em *Soma zero*. Mesmo as estratégias “meramente” discursivas, expressas pelas falas das personagens (e pelas declarações dos narradores), são constantemente redirigidas, prestando-se, às vezes ao mesmo tempo, ao exercício do poder e à reação a esse mesmo poder. O escritor de *Intestino grosso* afronta a censura com suas declarações bombásticas e, ao mesmo tempo, reconhece sua sujeição à mercantilização da literatura. Já o de *Começo* tenta inserir-se na lógica do mercado editorial, ao tentar inutilmente escrever um livro ao gosto de seus virtuais leitores; sua “metamorfose” em escritor, porém, só se torna possível quando assassina a vizinha que o classificara de “gordo molenga”. Cabe ainda lembrar o rebelde Cobrador, que assume o discurso “revolucionário” da moça burguesa por quem se apaixona para fundamentar sua nova fase de ações violentas contra os ricos. Sincero ou não em seu propósito de transformar a sociedade por intermédio dessas novas ações, o certo é que ele as coloca não só a serviço de sua

vingança contra os abastados, mas também do terrorismo professado e praticado pela jovem burguesa.

Outro aspecto que nos pareceu saliente nos contos estudados foi imbricação da lógica capitalista da reificação nas relações de poder desempenhadas pelas personagens de Rubem Fonseca. Menos do que corpos em interação com outros, muitas vezes as personagens do autor são tomadas como “coisas”, como mercadorias que podem ser trocadas conforme as conveniências e cujo valor é estabelecido pela posse/privação de riquezas ou de atributos valorizados socialmente. O narrador-protagonista de *A matéria do sonho* acaba por situar-se no mesmo patamar de objeto da boneca de vinil com quem se relaciona sexualmente, pois sua relação com a mercadoria trazida por seu protetor equipara-se ao intercuro com uma mulher de carne e osso. Além disso, sua limitada força de trabalho é facilmente substituída (assim como a boneca que estoura): rapidamente um outro enfermeiro é posto em seu lugar e ele se torna “empregado” no escritório do dr. R. Mais tarde, em *O livro de panegíricos* e *O Anjo da guarda*, o mesmo narrador-protagonista se vende a ocupações temporárias semelhantes, as quais desempenha inicialmente de maneira alienada, ao lado da profissão verdadeira de assassino de aluguel. Comercializado pelo mundo do crime e pelo da “legalidade”, essa personagem, no entanto, exprime sua resistência ao relutar em aceitar dinheiro de seus empregadores, principalmente quando percebe que está sendo tratado como mercadoria fácil de ser adquirida. Além disso, ainda infringe as regras dos mundos marginal e lícito que o comercializam. Recordemos ainda o olhar “avaliador” que as vítimas do Cobrador lhe lançam e as tentativas de “compra” da clemência do assassino por meio do oferecimento de seus bens ou do apelo estratégico e hipócrita à “humanidade” do criminoso visto antes como mercadoria sem valor. Relembremos, por fim, as personagens centrais de *Intestino grosso* e *Começo*. O Autor do primeiro é visto a só um tempo como mercadoria valiosa, por seu sucesso de vendas, e produtor de idéias perniciosas, a serem monitoradas pelos agentes do poder. A alta cotação de suas palavras, escritas e faladas, se deve precisamente a ambas as condições, pois alimentam simultaneamente a lógica mercantil do modo de produção capitalista e o questionamento dos valores da estrutura socioeconômica permeada por essa mesma lógica. De fato, tal questionamento não passa despercebido aos “olheiros” do poder, mas o êxito editorial do escritor impõe que suas opiniões sejam alardeadas em entrevistas muito bem pagas — “por palavra” —, as quais servem, por sua vez, à necessidade de manter a atitude contestatória sob controle, ainda que pondo-a em evidência e mesmo servindo-se dessa evidência. Já o pretendente a escritor de *Começo*,

antes determinado a agradar seus futuros leitores — ou seja, a constituir sua obra (e seu autor) em mercadoria — depois de *sujar as mãos*, tal como vaticinara o escritor de *Intestino grosso*, consegue finalmente desenvolver o começo, o meio e o fim de um livro. *Meio e fim*, ao que sugere o desfecho do conto em questão, não se referem apenas às partes da narrativa que está escrevendo, mas à estratégia e à finalidade que nortearão sua vida daí por diante. Finalmente “metamorfoseado” em escritor, o narrador-protagonista tem consciência de que não pode escapar totalmente de sua “vidinha”, da precariedade e da identidade imposta a que o sujeitam as relações de poder, penetradas pela lógica da mercadoria; porém, o crime contra a velha — sua reação aos efeitos do poder — permite-lhe a obtenção de mais uma forma de resistência: o ofício de escritor, que astutamente transita entre as franjas e o cerne da rede tecida pelas relações de poder, vendendo sua peculiar mercadoria e, não raro, instigando seus leitores à reflexão acerca do mundo “coisificado” onde vivem.

Nas ações das personagens de Fonseca (em particular, talvez, as das mais recentes) mesclam-se, pois, resistência e sujeição, que levam incessantemente uma a outra, não se distinguindo, muitas vezes, em seu movimento cambiante, perceptível nos permanentes embates que se travam na “arena” de papel e tinta erigida pelo escritor. Torna-se problemático, pois, caracterizá-las em termos de “conformismo” ou “inconformismo”; a ambigüidade dessas criaturas imaginárias feitas de palavras impressas necessariamente torna tais noções relativas e questionáveis. Parece, com efeito, não haver “fuga possível” às relações de poder para as personagens de Rubem Fonseca; entretanto, essa impossibilidade constantemente leva à transmutação da sujeição em resistência e vice-versa, levando à indistinção de ambas as condutas em seu incessante *jogo*.

7 Referências

BALEIRO, Zeca. Bandeira. Intérprete: Zeca Baleiro. In: BALEIRO, Zeca. **Por onde andaré Stephen Fry?** [S. l.]: MZA/Universal Music, p1997. 1 CD. Faixa 2.

BARTHES, Roland. Análise textual de um conto de Edgar Poe. In: _____. **Semiótica narrativa e textual**. Tradução Leyla Perrone-Moisés, Jesus Antonio Durigan, Edward Lopes. São Paulo: Cultrix, 1977. (Obra apresentada por Claude Chabrol).

BARTHES, Roland. Sobre “S/Z” e “O Império dos Signos”. In: _____. **O grão da voz: entrevistas: 1962-1980**. Tradução Teresa Meneses e Alexandre Melo. Lisboa: Edições 70, 1982. (Signos, 37).

BOOTH, Wayne C. Distance and point-of-view: an essay in classification. In: STEVICK, Philip. **The theory of the novel**. New York: The Free Press, 1967. p. 87-107.

BOOTH, Wayne C. Types of narration. In: _____. **The rethoric of fiction**. Chicago; London: The University of Chicago, 1975. p. 149-165.

BOSI, Ecléa. Submissão e rebeldia em “O Capote” de Gógol. In: _____. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 127-149.

CARPEAUX, Otto Maria. **Tendências Contemporâneas na Literatura**: um esboço. Rio de Janeiro: Ediouro, [197-?].

CARVALHO, Mario Cesar. A verdadeira história policial de Rubem Fonseca. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 jun. 1995. Mais!, Caderno 5, p. 10-11.

COUTINHO, Edilberto. Enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 out. 1975.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Crime e castigo**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: (para além do estruturalismo e da hermenêutica)**. Tradução Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. (Campo Teórico).

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto**: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2003. (Humanitas, 90).

FONSECA, Rubem. **Contos reunidos** (Org. Boris Schnaiderman). São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FONSECA, Rubem. Estigma de família. In: _____ et al. **Contos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974. p.27-39.

FONSECA, Rubem. **Histórias de amor**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FONSECA, Rubem. **Lúcia McCartney**. 6. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

FONSECA, Rubem. **O caso Morel**. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

FONSECA, Rubem. **O Cobrador**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FONSECA, Rubem. **Os prisioneiros**: contos. 4. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FONSECA, Rubem. **Romance negro**: e outras histórias. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. 11. ed. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 1992.

FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**: (para além do estruturalismo e da hermenêutica). Tradução Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. (Campo Teórico). p. 231-249.

FROMM, Erich. **Psicanálise da sociedade contemporânea**. 2. ed. Tradução L. A. Bahia e Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1961. (Biblioteca de ciências sociais). Tradução de: The sane society.

FROMM, Erich. **Psicanálise da Sociedade Contemporânea**. 7. ed. Tradução L. A. Bahia e Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

HALLETT, Cynthia J. Minimalism and the short story. **Studies in Short Fiction**, [S. l.], Fall, 1996. Disponível em: <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2455/is_n4_v33/ai_20906634>. Acesso em: 21 set. 2006.

LANE, Silvia T. M.; CODO, Wanderley. (Orgs.) **Psicologia social: o homem em movimento**. 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1997.

LISPECTOR, Clarice. A quinta história. In: _____. **A legião estrangeira**. São Paulo: Ática, 1977. (Nosso Tempo). p. 81-84.

LUKÁCS, Gyorgy. **História e consciência de classe**: estudos de dialética marxista. Tradução Telma Costa. Rio de Janeiro: Elfos, 1989. (Biblioteca Ciência e sociedade, 11).

MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Poemas**. 6. ed. Tradução Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Signos, 10).

MAILER, Norman. In: OUSBY, Ian. **The Cambridge Guide to Literature in English**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 593.

MAINGUENEAU, Dominique. **Elementos de lingüística para o texto literário**. Tradução Maria Augusta Bastos de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Leitura e Crítica).

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Tradução Regis Barbosa e Flavio R. Kothe. São Paulo : Abril Cultural, 1983. 3v.

MCCARTNEY, Paul; LENNON, John. Dr. Robert. Intérpretes: The Beatles. In: THE BEATLES. **Revolver**. Londres: Parlophone; Capitol, p1966. Lado B, faixa 4.

MINIMALISM IN LITERATURE AND MUSIC. [S. l.], Jun 09 2002. Disponível em: <http://www.everything2.com/index.pl?node_id=1301630>. Acesso em: 21 set. 2006.

MORAVIA, Alberto. **Il conformista**: romanzo. Milano: Oscar Mondadori, 1976.

NOVO, Elesbão J. R. P. **Rubem Fonseca**: a cordialidade violentada. Rio de Janeiro, 1985. 189 p. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SCHNAIDERMAN, Boris. Maiakóvski: evolução e unidade. In: MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Poemas**. 6. ed. Tradução Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Signos, 10). p. 13-26.

SCHNAIDERMAN, Boris. Rubem Fonseca, precioso: num pequeno livro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 set. 1980. Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/rubem_fonseca/biobiblio/sobreele/sobreele_imprensa_rubemfonseca_precioso.shtml?biobiblio3>. Acesso em: 30 dez. 2002.

SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes da barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. In: FONSECA, Rubem (Org. Boris Schnaiderman). **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 773-777.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. Conspiração cria portal dedicado à literatura: Lygia, Ferreira Gullar, Rubem Fonseca e Zuenir Ventura terão sites especiais. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 10 dez. 2002, p. D2.

SILVA, Deonísio da. **O caso Rubem Fonseca**: violência e erotismo em FELIZ ANO NOVO. São Paulo: Alfa-Omega, 1983.

SILVA, Deonísio da. **Rubem Fonseca**: proibido e consagrado. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. (Perfis do Rio, 18).

SILVA, Deonísio da. Rubem Fonseca se arrisca e mergulha fundo no universo misterioso dos detalhes. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 12 abr. 2002. Caderno 2, p. D3.

TAMURA, Celia Mitie. **A ‘pornografia da morte’ e os contos de Luiz Vilela**. 2006. 153 p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 2006.

VIDAL, Ariovaldo José. **Roteiro para um narrador**: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. Cotia (SP): Ateliê, 2000. (Estudos Literários, 4).

VIDAL, Ariovaldo. Rubem Fonseca volta ao conto. **Revista USP**, São Paulo, v. 15, p. 158-162, out.-nov. 1992.

8 Bibliografia

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. 1. ed. Tradução e apresentação Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; São Paulo: 34, 2003. (Espírito Crítico).

BARTHES, Roland. Análise textual de um conto de Edgar Poe. In: _____. **Semiótica narrativa e textual**. Tradução Leyla Perrone-Moisés, Jesus Antonio Durigan, Edward Lopes. São Paulo: Cultrix, 1977. (Obra apresentada por Claude Chabrol).

BARTHES, Roland. Sobre “S/Z” e “O Império dos Signos”. In: _____. **O grão da voz: entrevistas: 1962-1980**. Tradução Teresa Meneses e Alexandre Melo. Lisboa: Edições 70, 1982. (Signos, 37).

BOOTH, Wayne C. Distance and point-of-view: an essay in classification. In: STEVICK, Philip. **The theory of the novel**. New York: The Free Press, 1967. p. 87-107.

BOOTH, Wayne C. Types of narration. In: _____. **The rethoric of fiction**. Chicago; London: The University of Chicago, 1975. p. 149-165.

BOSI, Ecléa. Submissão e rebeldia em “O Capote” de Gógol. In: _____. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 127-149.

CARPEAUX, Otto Maria. **Tendências Contemporâneas na Literatura: um esboço**. Rio de Janeiro: Ediouro, [197-?].

CARVALHO, Mario Cesar. A verdadeira história policial de Rubem Fonseca. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 jun. 1995. Mais!, Caderno 5, p. 10-11.

CONFORMIDADE. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 452.

CONFORMIDADE. In: FREIRE, Laudelino. **Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa**. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1954. v. 2. p. 1518.

CONFORMIDADE. In: MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 1998. p. 560.

CONFORMISMO. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 452.

CONFORMISMO. In: FREIRE, Laudelino. **Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa**. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1954. v. 2. p. 1518.

CONFORMISMO. In: MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 1998. p. 560.

CONFORMISTA. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. revista e aumentada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 452.

CONFORMISTA. In: FREIRE, Laudelino. **Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa**. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1954. v. 2. p. 1518.

CONFORMISTA. In: MICHAELIS: moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 1998. p. 560.

COUTINHO, Edilberto. Enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 out. 1975.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. **Crime e castigo**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**: (para além do estruturalismo e da hermenêutica). Tradução Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. (Campo Teórico).

ELLISON, Ralph Waldo. Invisible man: Prologue. In: SYKES, Gerald (Ed.). **Alienation**: the cultural climate of our time. New York: George Braziller, 1964. v. 1. p. 162-170.

ELLISON, Ralph Waldo. **Homem invisível**. Tradução Márcia Serra. São Paulo: Marco Zero, 1990.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto**: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2003. (Humanitas, 90).

FONSECA, Rubem. **Contos reunidos** (Org. Boris Schnaiderman). São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FONSECA, Rubem. Estigma de família. In: _____ et al. **Contos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1974. p. 27-39.

FONSECA, Rubem. **Histórias de amor**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FONSECA, Rubem. **Lúcia McCartney**. 6. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

FONSECA, Rubem. **O caso Morel**. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

FONSECA, Rubem. **O Cobrador**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FONSECA, Rubem. **Os prisioneiros**: contos. 4. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FONSECA, Rubem. **Romance negro**: e outras histórias. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

FONSECA, Rubem. **O buraco na parede**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

FONSECA, Rubem. **E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FONSECA, Rubem. **A confraria dos espadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FONSECA, Rubem. **Secreções, excreções e desatinos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FONSECA, Rubem. **Ela e outras mulheres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. 11. ed. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 1992.

FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**: (para além do estruturalismo e da hermenêutica). Tradução Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. (Campo Teórico). p. 231-249.

FROMM, Erich. **Escape from freedom**. New York: Avon Books, 1969.

FROMM, Erich. **O medo à liberdade**. 9. ed. Tradução Octavio Alves Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

FROMM, Erich. **Psicanálise da sociedade contemporânea**. 2. ed. Tradução L. A. Bahia e Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1961. (Biblioteca de ciências sociais). Tradução de: The sane society.

FROMM, Erich. **Psicanálise da Sociedade Contemporânea**. 7. ed. Tradução L. A. Bahia e Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

GERGEN, Kenneth J.; _____, Mary M. **Social Psychology**. 2. ed. New York: Springer-Verlag, 1986.

GUTTING, Gary (Ed.) **The Cambridge Companion to Foucault**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. (Cambridge Companions).

HALLETT, Cynthia J. Minimalism and the short story. **Studies in Short Fiction**, [S. l.], Fall, 1996. Disponível em: <http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2455/is_n4_v33/ai_20906634>. Acesso em: 21 set. 2006.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. Tradução Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992. (Interpretações da História do Homem, 2). Tradução de: Alltag und Geschichte. Zur sozialistischen Gesellschaftslehre.

KIESLER, Charles A.; _____, Sara B. **Conformismo**. Tradução Dante Moreira Leite. São Paulo: Edgard Blücher, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973. (Tópicos de psicologia social).

KOHN, Melvin L. **Class and conformity**: a study in values. Homewood: Dorsey Press, 1969.

LANE, Silvia T. M.; CODO, Wanderley. (Orgs.) **Psicologia social**: o homem em movimento. 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1997.

LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. São Paulo: Ática, 1977. (Nosso Tempo).

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo GH**: romance. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LISPECTOR, Clarice. **Felicidade clandestina**: contos. Rio de Janeiro: Sabiá, 1971.

LUKÁCS, Gyorgy. **História e consciência de classe**: estudos de dialética marxista. Tradução Telma Costa. Rio de Janeiro: Elfos, 1989. (Biblioteca Ciência e sociedade, 11).

MACHADO, Marília Novais da Mata. Estudos transculturais sobre conformismo: uma revisão crítica. **Caderno de Psicologia**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 113-141, out. 1984.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Poemas**. 6. ed. Tradução Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Signos, 10).

MAILER, Norman. In: OUSBY, Ian. **The Cambridge Guide to Literature in English**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 593.

MAINGUENEAU, Dominique. **Elementos de lingüística para o texto literário**. Tradução Maria Augusta Bastos de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Leitura e Crítica).

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Tradução Regis Barbosa e Flavio R. Kothe. São Paulo : Abril Cultural, 1983. 3 v.

MENDONÇA, Sonia Regina de; FONTES, Virginia Maria. **História do Brasil recente**: 1964-1980. São Paulo: Ática, 1988. (Princípios, 152).

MINIMALISM IN LITERATURE AND MUSIC. [S. l.], Jun 09 2002. Disponível em: <http://www.everything2.com/index.pl?node_id=1301630>. Acesso em: 21 set. 2006.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. **O que é pornografia**. São Paulo: Abril Cultural; Brasiliense, 1985. (Primeiros passos, 54).

MORAVIA, Alberto. **Il conformista**: romanzo. Milano: Oscar Mondadori, 1976.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: neurose. 9. ed. Tradução Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. (O espírito do tempo, 1).

MUECKE, Douglas Coulin. **Ironia e o irônico**. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Debates, 250).

NOVAIS, Fernando A. (Coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **História da vida privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4.

NOVO, Elesbão J. R. P. **Rubem Fonseca**: a cordialidade violentada. Rio de Janeiro, 1985. 189 p. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

ORSO, Paulino José. **A concepção de poder em Michel Foucault e as relações de poder na Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste**. 1996. 147 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Educação, Unicamp, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

PINTO, Heloysa Dantas de Souza. Conformismo: a contribuição dos estudos empíricos. In: ENCONTROS DE PSICOLOGIA, 1984, São Paulo. **Tópico temático**. São Paulo: Feusp, 1986. p. 1-36.

RANIERI, Jesus José. **Alienação e estranhamento em Marx**: dos Manuscritos Econômico-filosóficos de 1844 à Ideologia Alemã. 2000. 258 p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, 2000.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SCHNAIDERMAN, Boris. Maiakóvski: evolução e unidade. In: MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Poemas**. 6. ed. Tradução Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Signos, 10). p. 13-26.

SCHNAIDERMAN, Boris. Rubem Fonseca, precioso: num pequeno livro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 set. 1980. Disponível em: <http://portalliteral.terra.com.br/rubem_fonseca/biobiblio/sobreele/sobreele_imprensa_rubemfonseca_precioso.shtml?biobiblio3>. Acesso em: 30 dez. 2002.

SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes da barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. In: FONSECA, Rubem (Org. Boris Schnaiderman). **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 773-777.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. Conspiração cria portal dedicado à literatura: Lygia, Ferreira Gullar, Rubem Fonseca e Zuenir Ventura terão sites especiais. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 10 dez. 2002, p. D2.

SILVA, Deonísio da. **O caso Rubem Fonseca**: violência e erotismo em FELIZ ANO NOVO. São Paulo: Alfa-Omega, 1983.

SILVA, Deonísio da. **Rubem Fonseca**: proibido e consagrado. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. (Perfis do Rio, 18).

SILVA, Deonísio da. Rubem Fonseca se arrisca e mergulha fundo no universo misterioso dos detalhes. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 12 abr. 2002. Caderno 2, p. D3.

STRATHERN, Paul. **Foucault (1926-1984) em 90 minutos**. Tradução Cassio Boechat, Consultoria Danilo Marcondes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. (Filósofos em 90 minutos).

TAMURA, Celia Mitie. **A ‘pornografia da morte’ e os contos de Luiz Vilela**. 2006. 153 p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, 2006.

VIDAL, Ariovaldo José. **Roteiro para um narrador**: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. Cotia (SP): Ateliê, 2000. (Estudos Literários, 4).

VIDAL, Ariovaldo. Rubem Fonseca volta ao conto. **Revista USP**, São Paulo, v. 15, p. 158-162, out.-nov. 1992.